

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA
MESTRADO EM GEOGRAFIA

O QUE PODE A PAISAGEM?

**escalas intensivas e linhas
afetivas e narrativas poéticas
cinematográficas e...**

Carolina Leardine Zechinatto

Vitória/ES, 2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
Programa de Pós-Graduação em Geografia
Mestrado em Geografia

Carolina Leardine Zechinatto

O QUE PODE A PAISAGEM?
escalas intensivas e linhas afetivas e
narrativas poéticas cinematográficas e...

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito para obtenção do título de Mestre em Geografia.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos Queiroz do Ó Filho.

Vitória/ES
Fevereiro de 2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

ZECHINATTO, Carolina Leardine. O que pode a paisagem? Escalas intensivas e linhas afetivas e narrativas poéticas cinematográficas e... / Carolina Leardine Zechinatto. – 2017.

Orientador: Antônio Carlos Queiroz Filho.

Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. paisagem. 2. imaginação espacial 3. cinema. 4. corpo I. Queiroz Filho, Antonio Carlos. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU

O que pode a paisagem?

escalas intensivas e linhas afetivas e narrativas poéticas
cinematográficas e...

Carolina Leardine Zechinatto

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Geografia da
Universidade Federal do Espírito Santo
como requisito para obtenção do título de
Mestre em Geografia.

Aprovado em _____ de _____ de _____ por:

Prof. Dr. Antonio Carlos Queiroz Filho
Orientador – Universidade Federal do Espírito Santo

Prof^a. Dr^a. Ana Francisca de Azevedo
Universidade do Minho

Prof^a. Dr^a. Celeste Ciccarone
Universidade Federal do Espírito Santo

AGRADECIMENTOS

NECESSÁRIOS

Escrever pode ser solitário, mas os impulsos e encorajamentos deixam a travessia mais leve. Por isso, quero e preciso agradecer àqueles que dividiram o peso comigo, compartilhando ombros, ouvidos, colos e palavras ao longo de todo o processo de escrita que aqui transborda.

Adilson, Aparecida e Ana Paula: pai, mãe, irmã. Pelo incentivo e ajuda incondicional desde sempre, sou grata! Mesmo na distância, me senti constantemente abraçada e amada por vocês.

Ao orientador e amigo Carlos Queiroz: por acreditar em mim e no meu trabalho, mesmo com minhas inseguranças. Pela presença, descobertas geográficas, conversas, apoio e provocações que me impulsionaram.

Às professoras Ana Francisca de Azevedo e Celeste Ciccarone, por terem aceitado o convite de participar de minha banca, pelo cuidado com a leitura, contribuições e direcionamentos.

Aos queridos do grupo de pesquisa RASURAS - Geografias Marginais (Linguagem, Poética, Movimento) (UFES/CNPq), que me acolheram e compartilharam comigo os aprendizados e o processo criativo da pesquisa: Rafa, Carol, Fabi, Vanessa, Lud, Jana. E em especial à Lorena, por todos os papos e desequilíbrios librianos: sem seu companheirismo a experiência da dissertação não seria a mesma!

Aos meus companheiros da Unicamp e da vida, que estiveram presentes mesmo na ausência: Gui, Gabi, Bia, Thá, Sassá, Coffee. Pelos desabafos virtuais, pelo carinho que atravessa tudo, por nos mantermos juntos à nossa maneira.

Pela dose de afeto necessária que encontrei nas relações que construí em Vitória, lidando com meus desesperos e alívios momentâneos. Em especial: Geo e Gabi, minhas parceiras de apartamento e convivência diária, amigos do PPGG e do grupo Capoeira Beribazu, pelas rodas boas e pelo axé!

Aos encontros que me afetaram e me trouxeram até aqui.

Aos corpos inquietos e aos sonhadores antes de mim.



*“Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,
então o terão libertado dos seus automatismos
e devolvido sua verdadeira liberdade.
Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas
como no delírio dos bailes populares
e esse avesso será
seu verdadeiro lugar”.*

(Antonin Artaud, 1948)

RESUMO

O que pode a paisagem? Essa é a questão que impulsiona o presente trabalho e que foi inspirada pela pergunta “o que pode o corpo?”, do filósofo Espinosa. Quando usamos “o que pode”, estamos lidando com uma questão de potência: uma abertura ao campo de variação da paisagem. Alinhados à perspectiva de produção contemporânea do pensamento, no contexto do pós-estruturalismo, vemos que a Geografia, especialmente nos estudos pautados no pensamento deleuziano, tem se inserido cada vez mais em um movimento já realizado por outras ciências de compreender as imagens como uma linguagem privilegiada para dizer do mundo, participando intensamente de uma educação visual que afeta nossa experiência no/com o mundo. Nesse contexto, essa pesquisa se debruça sobre a dobra entre o Cinema e a Geografia, trazendo a linguagem cinematográfica como forma de problematizar o conceito de paisagem a partir das noções de escala, corpo, polissensorialidade e intensidade. Para isso, será analisado o filme “*A história da eternidade*” (2014), do diretor Camilo Cavalcante. Assim, pretendemos partir do tensionamento da concepção mais tradicional da paisagem (como representação, janela de contemplação à distância, exterioridade), fazendo ecoar as variações minoritárias que o filme coloca em questão para pensar em uma experiência paisagística de corpo inteiro.

Palavras-Chave: paisagem; imaginação espacial; cinema; corpo

ABSTRACT

What can the landscape do? This is the question that pushes this work and that was inspired by the question “what can the body do?”, by the philosopher Espinosa. When we use the expression “what can”, we are dealing with a potential matter: an opening to the variation field of the landscape. Aligned to the expectations of the contemporary thought, in the context of post-structuralism, we see that Geography, especially on studies focused on the deleuzian thought, has been included more and more in a movement already accomplished by other sciences to comprehend the images as a privileged language to talk about the world, taking part intensively in a visual education that affects our experience on/with the world. In this context, this research looks into the folding between Cinema and Geography, bringing cinematographic language as a way to question the concept of landscape by the notions of scale, body, polisensorality and intensity. Hence, the movie “*A história da eternidade*” (2014), by the director Camilo Cavalcante, will be analysed. Therefore, we intend to tear the tension of the most traditional concept of landscape (as representation, window of distance contemplation, exteriority), echoing minorities variations that the movie puts in question to think about a landscape experience with the entire body.

Key words: landscape, spatial imagination, cinema, body

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>As papoulas de Argenteuil</i> , 1873, Monet	p. 30
Figura 2 - <i>A montanha Sainte Victoire</i> , 1886-87, Cézanne	p. 30
Figura 3 - <i>Paisagem de Windswept</i> , 1865, Corot	p. 30
Figura 4 - <i>Vista de Arles com íris em primeiro plano</i> , 1888, Van Gogh	p. 30
Figura 5 - Pé de galinha: primeira paisagem narrativa (<i>A história da eternidade</i> , 2014)	p. 43
Figura 6 - Pé de bode: segunda paisagem narrativa (<i>A história da eternidade</i> , 2014)	p. 43
Figura 7 - Pé de urubu: terceira paisagem narrativa (<i>A história da eternidade</i> , 2014)	p. 44
Figura 8 - Fotogramas do plano-sequência inicial (<i>A história da eternidade</i> , 2014)	p. 62
Figura 9 - Cenários e paisagens narrativas do filme <i>A história da eternidade</i> (elaboração dos autores, 2016)	p. 67
Figura 10 - Sequência de fotogramas: Colagens do mar de Alfonsina (<i>A história da eternidade</i> , 2014)	p. 76
Figura 11 - Sequência de fotogramas: João declamando o poema “Amar” (<i>A história da eternidade</i> , 2014)	p. 77
Figura 12 - <i>Davi com a cabeça de Golias</i> , 1609-1610, Caravaggio	p. 78
Figura 13 - <i>A vocação de São Mateus</i> , 1599-1600, Caravaggio	p. 78
Figura 14 - Sequência de fotogramas: Alfonsina sentindo o mar (<i>A história da eternidade</i> , 2014)	p. 81
Figura 15 - Sequência de fotogramas: João leva Alfonsina para ver o mar (<i>A história da eternidade</i> , 2014)	p. 85
Figura 16 - Sequência de fotogramas: Acenos finais (<i>A história da eternidade</i> , 2014)	p. 88
Figura 17 - Sequência de fotogramas: João trazendo a concha da feira para Alfonsina (<i>A história da eternidade</i> , 2014)	p. 90
Figura 18 - Das Dores e Geraldo utilizando o posto telefônico (<i>A história da eternidade</i> , 2014)	p. 91
Figura 19 - Sepultamento no cemitério do vilarejo (<i>A história da eternidade</i> , 2014)	p. 93
Figura 20 - Exterior da igreja e reza de Dona Das Dores (<i>A história da eternidade</i> , 2014)	p. 95

Figura 21 - Sequência de fotogramas: Auto-penitência de Dona Das Dores (<i>A história da eternidade</i> , 2014)	p. 96
Figura 22 - Conversa no Bar do Galo Cego (<i>A história da eternidade</i> , 2014)	p. 98
Figura 23 - Sequência de fotogramas: festa de aniversário de Alfonsina (<i>A história da eternidade</i> , 2014)	p. 99
Figura 24 - Evolução da relação entre Aderaldo e Querência (<i>A história da eternidade</i> , 2014)	p. 103
Figura 25 - Sequência de fotogramas: Noite de Aderaldo e Querência (<i>A história da eternidade</i> , 2014)	p. 106
Figura 26 - Memórias da casa de Dona Das Dores (<i>A história da eternidade</i> , 2014)	p. 108
Figura 27 - Primeira refeição de Geraldo na casa da avó (<i>A história da eternidade</i> , 2014)	p. 109
Figura 28 - Sequência de fotogramas: Desespero de Geraldo e acolhimento de Das Dores (<i>A história da eternidade</i> , 2014)	p. 111
Figura 29 - João trançando sua rede (<i>A história da eternidade</i> , 2014)	p. 112
Figura 30 - Sequência de fotogramas: A morte de João (<i>A história da eternidade</i> , 2014)	p. 115
Figura 31 - Aderaldo tocando sanfona para Querência (<i>A história da eternidade</i> , 2014)	p. 122
Figura 32 - Sequência de fotogramas: A performance de João (<i>A história da eternidade</i> , 2014)	p. 131

[SUMÁRIO]

Por que discutir imagem é discutir paisagem?: dobras entre geografia e cinema	p. 11
1. Problematizando paisagens: cultura visual e a experiência do/no mundo	p. 26
1.1. Paisagem cinematográfica e paisagens narrativas	p. 38
1.2. A questão da escala na paisagem: geografias menores, escalas menores	p. 47
1.3. Os planos do cinema e o papel da câmera na imersão no sensível	p. 53
2. Os atravessamentos de linhas afetivas	p. 61
2.1. Delineando os percursos da análise	p. 64
2.1.1. Linhas afetivas que atravessam paisagens	p. 69
2.2. O sertão vai virar mar?	p. 72
2.3. O mar vai virar sertão?	p. 93
3. Paisagem como corpo sem órgãos: as escalas intensivas	p. 117
3.1. A arte e a loucura como potência e resistência poética	p. 130
E... variações outras	p. 138
Referências	p. 144

[INTRODUÇÃO]

Por que discutir imagem é discutir paisagem?: dobras entre geografia e cinema

O que pode a paisagem? Esse é um questionamento inspirado em uma das perguntas mais importantes feitas na obra *Ética* de Benedictus de Espinosa, que foi um filósofo holandês do século XVII. Essa pergunta vai pautar todo o movimento de nossa pesquisa e, por esse motivo, é importante desde o início explicitar o que buscamos quando propomos a questão como título.

A pergunta de Espinosa era: “O que pode o corpo?”. O corpo é o que ele pode, mas isso que ele pode, todavia não sabemos. O corpo compreendido não como suporte, mas como conjunto de relações e experimentações, enquanto uma potência de afetar e de ser afetado. Com base nesse entendimento, usamos “o que pode” aqui não no sentido do poder que domina e subordina, mas no sentido da potência, da construção, da criação possível nos encontros.

Mas então o que significa pensar o que pode a paisagem? Colocar a questão dessa forma e não “o que é a paisagem?”, por exemplo, parte de uma operação de ordem epistemológica semelhante à que o antropólogo francês Michel Agier (2011) faz em seu livro “Antropologia da cidade”, quando propõe deslocar o ponto de vista da cidade para os cidadãos. Em outras palavras, Agier (2011) propõe valorizar a microescala, deslocar a problemática da pergunta “o que é a cidade?” para “o que faz a cidade?”, preocupando-se mais com o processo e com as múltiplas formas de agir na cidade.

Mizoguchi (2016) também aponta algumas questões nesse sentido quando pretende pensar *o que pode a cidade*. Para ele, não perguntar o que é uma cidade significa que não se quer indagar qual a essência ou a natureza de uma cidade, tampouco quais são as formas pelas quais uma cidade se atualiza ou qualquer entonação jurídica que revelaria ao que uma cidade está autorizada ou não. Tem a ver, no entanto, com uma questão de potência. Uma potência, como comenta esse mesmo autor, que libere a cidade (ou, para nós, a paisagem) daquilo que ela já é enquanto forma, já fez ou já está autorizada para o que ainda pode ser, para uma potência ativa.

Na mesma medida, quando questionamos “o que pode a paisagem?” estamos lidando não com a busca de uma essência em si ou com a existência de uma única concepção a priori do termo, mas com esse campo de multiplicidades, de pensar a paisagem como processo, como um rizoma e suas múltiplas entradas, para usar a discussão feita por Deleuze e Guattari (1995a) sobre o pensamento não hierarquizado. Para esses autores, o rizoma apresenta algumas características como os princípios de conexão, de heterogeneidade, de multiplicidade, de ruptura... diferentemente das árvores e suas raízes,

o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços da mesma natureza; [...]. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. [...] O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. Oposto ao grafismo, ao desenho ou à fotografia, oposto aos decalques, o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga (DELEUZE e GUATTARI, 1995a, p. 32).

Por esse motivo, os conceitos apresentados no subtítulo desta pesquisa são algumas dessas entradas e variações que compõem a paisagem. O uso do conectivo “e” não é gratuito. O “e”, gramaticalmente falando, é uma conjunção coordenativa aditiva, o que significa que ele liga termos independentes e não subordinados ou hierarquizados. Diferente do “ou”, por exemplo, que é uma conjunção alternativa que implica uma escolha ou alternância dos termos, sendo que, ao escolher um, automaticamente se exclui o outro, o que não é nossa intenção aqui.

Assim, transitamos por escalas intensivas e linhas afetivas e narrativas poéticas cinematográficas e... suas muitas conexões. Esse “e...” é a busca por esses encontros e pelo movimento não enraizante do pensamento. É uma abertura a esse campo de variação.

[...]

Toda a discussão sobre a escolha pelo uso do “pode” e do “e” está alinhada à perspectiva de produção contemporânea do pensamento, no contexto do pós-

estruturalismo, pós-colonialismo e dos estudos culturais contemporâneos. Para a Geografia, é nesse período que as pesquisas que articulam espaço, cultura e linguagens passam a ganhar maior destaque.

A geógrafa inglesa Doreen Massey argumenta que é importante compreender o modo como nós pensamos o espaço visto que

o espaço é uma dimensão implícita que molda nossas cosmologias estruturantes. Ela modula nossa dimensão de mundo, nossas atitudes frente aos outros, nossa política. Afeta o modo como entendemos a globalização, como abordamos as cidades e desenvolvemos e praticamos um sentido de lugar (MASSEY, 2015, p. 15).

Esse processo de incorporação das diferentes linguagens vem ganhando contornos sobretudo a partir da Geografia Humanista que, segundo Marandola Jr. (2013), foi um movimento de renovação da geografia com início desde os anos 1960 e que eclodiu nos Estados Unidos e Canadá nos anos 1970 com o intuito de reaproximar a geografia das humanidades, em alternativa ao positivismo e ao neopositivismo predominantes no período.

Para compreender melhor esse processo, vemos com Claval (2011) que nos anos 1980 é possível falar em uma virada linguística na História, uma virada espacial nas Ciências Sociais e, em meados dos anos 1990, de uma virada cultural na Geografia, quando emerge a Nova Geografia Cultural. O autor afirma que existe uma relação entre as três viradas, enfatizando um declínio “dos antigos quadros de análise – a preeminência do tempo, o interesse limitado para o espaço, a atenção exclusiva dada às culturas dominantes” (CLAVAL, 2011, p. 13).

Segundo Marandola Jr. (2013), essa renovação ou reativação da Geografia Cultural, no contexto da globalização, passou a demandar outras discussões e problemáticas tanto nos estudos ambientais quanto urbanos e culturais. A virada espacial e a virada cultural possibilitaram uma série de investigações geográficas sob perspectivas até então pouco abordadas e que valorizavam a pluralidade e heterogeneidade dos fenômenos. Diferentes linguagens foram incorporadas às reflexões sobre o espaço, como a literatura, a música, o cinema, o teatro e, mais recentemente, a dança. Assim, no

debate teórico e metodológico promovido pela Nova Geografia, alguns geógrafos voltaram-se para a literatura, a história, os estudos

culturais, a psicologia e sobretudo a filosofia, buscando renovar epistemologicamente a geografia com valores humanistas (MARANDOLA JR., 2013, p. 50).

Conforme os autores Pimenta, Sarmento e Azevedo (2007), o pós-colonialismo emergiu como problemática cultural nas últimas décadas do século XX. Preocupados com categorias como diferença e alteridade, os estudos associados eram desenvolvidos no âmbito dos Estudos Literários e Culturais em áreas como a Antropologia, Sociologia, História e Geografia. Para os autores, essas abordagens visam desconstruir textos e discursos do colonialismo que “debruçam-se ainda sobre a decodificação dos sistemas de signos geográficos que sustentam imagens de um espaço uniforme e coerente” (PIMENTA; SARMENTO; AZEVEDO, 2007, p. 13). Tais estudos colaboram para a ruptura dos binômios como espaço e lugar, sujeito e objeto, natureza e cultura e, com isso, a ciência geográfica assume para si um desafio que é tanto metodológico quanto epistemológico.

Melo (2001) afirma que os geógrafos humanistas influenciaram um movimento de renovação dentro da Geografia Cultural “introduzindo temática variada, tendo por base uma matriz não-positivista. A simbologia da paisagem é analisada por meio de obras literárias, pintura, música e cinema, considerando sua representação a partir de diferentes grupos sociais” (MELO, 2001, p. 35) e diferentes linguagens. Assim, notamos que o afetamento pela linguagem já havia acontecido anteriormente, porém nossa intenção é de ampliar essa questão especificamente para os estudos fílmicos, que é um movimento recente dentro da Geografia.

Sobretudo no final da primeira década de 2000, começam a surgir no Brasil grupos com orientações pós-estruturalistas muito ligados ao pensamento deleuziano, que não se identificavam com a Geografia Humanista dos anos 1970 nem com os estudos de percepção, se dedicando aos estudos das imagens, da linguagem, da arte e da educação (MARANDOLA JR., 2013).

As pesquisas relacionadas ao cinema ganharam mais força dentro dessas abordagens, aproximando as Ciências Sociais e as Artes e criando outras possibilidades de olhares e reflexões sobre o espaço. No âmbito da Geografia, cada vez mais as imagens são tomadas como linguagem privilegiada para dizer do mundo, participando intensamente das nossas imaginações espaciais (MASSEY, 2015), na medida em que

educam nosso olho para ver certas coisas e constroem um pensamento sobre o que é ver o mundo a partir delas (OLIVEIRA JR., 2009).

Azevedo (2014) faz uma discussão sobre como as imagens contemporâneas passaram a integrar a organização de nossa experiência no/com o mundo. A autora nos chama a atenção para como a imaginação tornou-se refém de certa naturalização de processos de classificação e catalogação dos sujeitos e lugares, ditados e legitimados por conjuntos de imagens, que acabam por funcionar como prova científica da verdade das palavras e fatos.

Ressaltamos que a imaginação a qual nos referimos aqui

não é, geograficamente falando, regulada pela fantasia. Trata-se efetivamente, mesmo se a fórmula pode parecer paradoxal, de imaginar o real, no caso de dar sua imagem à superfície da Terra, espaço das viagens e das experiências. E a questão é, portanto, de saber como é possível, pela imaginação, instalar dentro do saber geográfico uma consciência de realidade (BESSE, 2014, p. 150).

Esse poder legitimador de verdades das imagens nos tornou observadores mais passivos diante do mundo. Nesse sentido, Azevedo (2014) aposta em uma formação de imaginários espaciais que vão além do uso da imagem como ilustração, que supera o “paradigma do Atlas” e a estética da contemplação à distância do mundo para dar espaço a uma estética da conexão e do contato. Para isso, é preciso pensar na “descolonização da linguagem visual” (AZEVEDO, 2014), entendendo as imagens como sendo capazes de possibilitar novas formas de pensar e imaginar o espaço por meio de uma geografia sensível e emancipatória.

Vattimo (1992) afirma que vivemos em uma sociedade de comunicação generalizada: a sociedade dos *mass media* (rádio, televisão, jornal, internet, cinema), em um período que ele intitula de pós-modernidade. O autor utiliza o termo pós-moderno na medida em que alguns aspectos da modernidade entram em colapso como, por exemplo, pensar o progresso como um fim determinado, pressupondo uma história ou narrativa unitária em face da tomada de voz pelas minorias.

É nesse contexto que emerge a importância dos meios telemáticos, que possibilitam uma explosão e multiplicação de visões de mundo, dissolvendo os pontos de vista centrais, visto que “não há uma história única, há imagens do passado propostas

por pontos de vista diversos, e é ilusório pensar que existe um ponto de vista supremo, global, capaz de unificar todos os outros [...]” (VATTIMO, 1992, p. 9).

Em consonância com essa ideia, Massey (2015, p. 24) reitera que “esta cosmologia de ‘única narrativa’ oblitera as multiplicidades, as heterogeneidades contemporâneas do espaço. Reduz coexistências simultâneas a um lugar na fila da história”. Nesse sentido, a autora nos apresenta a possibilidade de pensar o espaço como a esfera da coexistência da heterogeneidade, como algo aberto, múltiplo e em constante devir, não acabado. Conceituá-lo dessa forma “é um pré-requisito para que a história seja aberta e, assim, um pré-requisito, também, para a possibilidade da política” (MASSEY, 2015, p. 95).

A partir disso, fazemos coro com Azevedo (2014, p. 13), quando ela afirma que

perceber a problemática da imagem é perceber que habitamos uma superfície de visualização com múltiplas saídas mas que tendencialmente paralisa a construção do sujeito crítico auto-consciente. [...] Porque é urgente proceder à descolonização do imaginário geográfico moderno para dar lugar à construção de imaginários espaciais assentes em outros quadros relacionais e em outras políticas de lugar.

Configura-se então um ideal de emancipação da sociedade baseado na pluralidade e no desgaste do princípio da realidade unitária. De acordo com Vattimo (1992), a ideia de realidade não tem caráter definitivo e nem se trata de um dado objetivo que está por trás das imagens disseminadas pelos meios telemáticos, mas “é mais o resultado do cruzamento, da ‘contaminação’ (no sentido latino) das múltiplas imagens, interpretações, reconstruções [...]” (VATTIMO, 1992, p. 13).

É pensando nessas diferentes formas de contaminações e misturas que também realizamos a aproximação entre o cinema e a geografia, visto que a produção cinematográfica afeta essa perspectiva do real que se ampara na cultura visual quando tensiona o lugar presente dentro no filme e o lugar geográfico que está fora do filme, revelando “geografias de cinema” (OLIVEIRA JR., 2005). Esse é o termo que se refere aos estudos e encontros entre o universo cultural de cada um e a dimensão espacial no filme.

Esse processo se dá principalmente através de sugestões e alusões, que são “pontes de significado” (QUEIROZ FILHO, 2009, 2011, 2013) que criamos entre as

imagens e suas reverberações em nós, movimentando pensamentos e imaginações geográficas no espectador. Nesse sentido,

quando colocamos outras imagens para conversar com as imagens do filme, o fazemos porque, muitas vezes, vemos entre elas, uma relação de verossimilhança, em outras tantas, de sentidos que os entendemos como coisas possíveis de serem aproximadas: imagens do mundo para dizer do filme e o contrário também. Quando isso ocorre, criamos uma ponte de significados, mediados por nossas experiências e memórias... (QUEIROZ FILHO, 2009, p. 8).

Queiroz Filho (2009) comenta que não existe uma dicotomia e independência entre os espaços dentro e fora do filme, mas sim uma relação de contiguidade que se revela quando os dois espaços – campo e extracampo – se fundem e se tornam outro. Quando compreendemos que há sempre uma dimensão espacial que integra a linguagem cinematográfica, assumimos que a experiência de ver um filme é uma experiência geográfica (QUEIROZ FILHO, 2009, 2011, 2013; OLIVEIRA JR., 2005) e, portanto, olhamos para ele como uma manifestação alegórica de pensamentos espaciais.

Desse modo, dizemos que o espaço fílmico é geográfico

na medida em que nos revela a possibilidade de entendermos que o mundo que nasce das imagens, fundado pelo filme, constitui, propõe algo e esse algo, esse mundo, não é um só, justamente porque o espaço do filme também não o é. Ele não é como um bloco sólido, terra batida, por onde passaram tantos pés e que agora mostram qual caminho realizar, pelos outros tantos já realizados (QUEIROZ FILHO, 2010a, p. 44).

Sobre essa dimensão espacial do filme, Pudovkin (1983) nos atenta para o fato de que tempo e espaço no cinema têm sua própria lógica. Podemos falar em espaço fílmico quando temos a junção entre o campo (a porção do espaço dentro do quadro) e o extracampo, que é o espaço invisível que se dá como prolongamento do campo por meio de alusões, memórias e imaginações. A partir de pedaços de celulóide filmados separadamente e sequenciados pelo processo criativo da montagem, funda-se esse novo espaço e, concomitantemente, “criado pela câmera, obediente à vontade do diretor – após o corte e a junção dos pedaços de celulóide – surge aí uma noção de tempo, o

tempo fílmico” (PUDOVKIN, 1983, p. 69), experienciado pela percepção da duração dos movimentos capturados, ou seja, da ação do filme.

Almeida (1999) afirma que o que nos permite integrar essas imagens fílmicas mentalmente no mesmo momento espaço-temporal é o conhecimento visual anterior que participa de nossa educação da memória. Essa significação do que é visto se dá nos intervalos entre uma imagem e outra, nessa descontinuidade visual que cria uma tensão entre o visível e o invisível em tela. Dessa maneira, a primeira imagem só tem sentido ao dar significado à segunda, e a última imagem pode modificar o significado dado a todas as anteriores. Em consonância com essa ideia, Tarkovski (2010, p. 128), afirma que “este sentimento é despertado pela integridade da imagem: ela nos atinge precisamente pelo fato de ser impossível decompô-la. Considerada isoladamente, cada uma de suas partes estará morta”.

Para pensar o espaço fílmico, partimos da conceitualização de Doane (1983), quando apresenta os três tipos de espaços que se revelam na situação cinematográfica: (1) o espaço da diegese, que não tem limites físicos, mas trata-se de um espaço “virtual” construído pelo filme, que engloba as peculiaridades audíveis e visíveis dos personagens; (2) o espaço visível da tela, que funciona como o receptor da imagem, é mensurável e contém os significantes visíveis do filme; e (3) o espaço acústico da sala de projeção, que envolve a experiência coletiva ou individual do espectador na sala de exibição. Em nossa pesquisa, direcionamos o olhar para os dois primeiros espaços.

Como destaca Oliveira Jr. (2005), não há nada a se retirar das imagens e sons, pois as coisas não foram postas nos filmes para serem descobertas, nós é que colocamos os sentidos e interpretações no momento em que somos mobilizados por eles. Dito de outra forma, como pontuou Queiroz Filho (2010a), observamos as imagens não no sentido de uma “contemplação desinteressada”, para tentar reconstruir as intenções primeiras do autor ou descobrir a geografia por trás dessas imagens, o que quer dizer que não entendemos o filme como ilustração ou espelhamento do real.

Essas questões envolvem o refletir sobre as imagens fílmicas, mas nos permitem também fazer uma discussão sobre a paisagem, se entendermos que “a paisagem é da ordem da imagem, seja esta imagem mental, verbal, inscrita sobre uma tela, ou realizada sobre o território (*in visu* ou *in situ*)” (BESSE, 2006, p. 61). Entretanto, é preciso destacar que, “durante muito tempo, ‘ser imagem’ significava ‘representar algo’ e este não é, certamente, nosso argumento. Para nós, Geografia e Imagem estão próximas

quando elas nos ajudam a falar deste mundo em que vivemos” (QUEIROZ FILHO, 2009, p. 19).

Nesse caso, “toda a questão se desenrola então em torno da distinção entre uma imagem ‘semelhante a’, e uma imagem ‘produzida para’. Numa palavra, em torno da distinção entre imagem natural e imagem artificial” (CAUQUELIN, 2008, p. 52); a distinção entre produzir segundo o modelo (utilizando o mesmo modo de produção do modelo) ou copiar o modelo.

Aqui vale atentar para dois sentidos do termo “imagem” que Deren (2012) nos coloca: (1) um sentido que entende a imagem como “imitação” ou similar visualmente a um objeto ou pessoa “real”; e (2) um sentido no qual a imagem “presume uma atividade mental, seja em sua forma mais passiva (as ‘imagens mentais’ da percepção e da memória) ou, como nas artes, a ação criativa da imaginação materializada pela ferramenta artística” (DEREN, 2012, p. 137). Dessa ação criativa emerge uma imagem que é, por direito, também realidade ou, em outras palavras, quer dizer que uma imagem é uma versão da realidade.

Na mesma direção, Oliveira Jr. (2009) faz essa distinção a partir da noção de representação. Ele afirma que há uma diferença entre pensar o que é representar mais no sentido de “estar-no-lugar-de” (aquilo que não é) do que de “ser-o-mesmo-que” (aquilo que é). O autor destaca que no cinema, que aqui nos interessa particularmente, essa distinção é quase ocultada na medida em que o “não é” está sempre se remetendo ao “é” com uma verossimilhança muito forte em relação à naturalidade com que vemos e ouvimos no mundo além imagem. No entanto,

seria importante chamar a atenção para a imagem como coisa em si, antes de ela remeter a outras que estão nela. Enquanto uma imagem for somente identificada com os índices visuais nela presentes (como uma representação), ela não conseguirá ser tomada como uma obra em si mesma, uma versão de mundo que diz do mundo no qual se insere, uma grafia deste mundo [...] (OLIVEIRA JR., 2009, p. 23).

Assim, “estamos mais próximos da ideia de tomarmos a imagem como a paisagem que é definida por Denis Cosgrove, pois elas me parecem ter bastante proximidade de sentidos. Para ele, as paisagens são ‘unidades visuais’, ‘maneiras de ver’” (QUEIROZ FILHO, 2010a, p. 40), como adensamos no primeiro capítulo. E é por esse motivo também que Cosgrove vê legitimidade nos estudos de filmes realizados

pela Geografia. A partir disso, buscamos olhar para a geografia que está sendo fundada pelo filme, a versão de mundo que a obra nos dá a ver.

[. . .]

A filósofa francesa Anne Cauquelin (2008) é uma das autoras que faz uma ampla discussão sobre o conceito de paisagem. Em sua obra, ela propõe que a noção de paisagem é uma invenção e o que existe é uma crença na sua naturalidade desde o século XV com a pintura ocidental da Renascença. A autora questiona como foi possível engendrar, a partir disso, uma forma hegemônica de se ter acesso à paisagem, legitimada pela prática pictórica. Assim, procuramos refletir sobre as possibilidades que se abrem quando a paisagem é apropriada pela linguagem cinematográfica, pensando para além da narrativa única que se estabeleceu em relação a ela.

Por muito tempo foi considerado satisfatório um conceito pitoresco e ornamental da paisagem, que a definia como um panorama natural, observado de um ponto elevado de tal maneira que permitisse ao espectador certo domínio visual sobre o território (BESSE, 2014). Essa ideia é colocada em xeque quando se questiona se a condição essencial e principal forma para relacionar-se com a paisagem ainda é a visão. Besse (2014, p. 9) destaca que já se fala “das paisagens sonoras, mas também da paisagem dos sabores, ou até das paisagens tácteis, no âmbito de uma reflexão geral que insiste na dimensão de polissensorialidade própria das experiências paisagísticas”, que questionam a primazia da visão no pensar, dizer e sentir da paisagem.

Pensando nesse mundo dos *mass media* (VATTIMO, 2002), sabemos que a velocidade e instantaneidade com que as coisas podem nos passar via meios telemáticos, tendem a afetar de maneira profunda a nossa experiência. Então, “o que fazer quando nosso cotidiano se transformou em experiência multimidiática? Acelerar, ir mais rápido, ser mais veloz, aderir ao simulacro ou estabelecer pausas, silêncios, recolhimento?” (LOPES, 2007, p. 39).

A resposta para esse questionamento parece estar ancorada na experiência. Para Larrosa (2002, p. 21), a experiência “é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. [...] Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara”. O autor atribui a raridade de experiência na sociedade contemporânea a alguns fatores como: o excesso e a

velocidade da informação, o excesso de opinião (que anula as possibilidades de experiência), e a falta de tempo para experienciar, visto que os estímulos são logo substituídos.

Por isso, para que algo nos aconteça e nos afete, é preciso um gesto de interrupção em nosso automatismo, “um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar [...]” (LARROSA, 2002, p. 24). Nesse gesto de demorar-se residiria a possibilidade de uma maior imersão no sensível, para além do que nos passa fugazmente.

Assim, as reflexões sobre a polissensorialidade nas discussões contemporâneas sobre a paisagem se misturam às teorias do cinema que também vêm problematizando a primazia da visão na experiência fílmica. Algumas discussões que levantam essa questão, de acordo com Philippe Alain-Michaud (2014), dizem respeito a um cinema que se preocupa em retirar a esfera única da receptividade do espectador, revelando o espetáculo do cinema de outra forma, no qual o espectador tem papel mais ativo, permitindo que ele tenha múltiplos pontos de vista e estabeleça seu próprio ritmo e não o ritmo do diretor. Nesse contexto, o cinema expandido, por exemplo, inclui as vídeo-instalações, telas simultâneas sincronizadas em salas de exibição, galerias, museus ou outros espaços abertos com livre circulação. É um cinema que procura ir além da projeção em uma sala escura com os espectadores sentados, para fazer um diálogo entre o filme, o espaço físico em que é apresentado e o espectador.

Elsaesser e Hagener (2010) comentam que durante muito tempo um paradigma visual prevaleceu na teoria do cinema que dava prioridade às abordagens que tinham seu foco na visão, com início na década de 1920, tendo como importantes teóricos Rudolf Arnheim, Béla Balázs, Eisenstein e Bazin, por exemplo. A intenção aqui não é negar a centralidade da visão no cinema, mas atentar para a predominância de um olhar contemplativo apenas, que se refere ao papel do espectador enquanto observador passivo diante do espetáculo, assim como o pensamento estabelecido sobre a paisagem: “a restrição do mundo visível ao campo visual que se abre a partir deste recorte primordial [...], uma contemplação à distância do mundo” (BESSE, 2006, p. 8).

O questionamento desse ocularcentrismo no cinema começa a se desenvolver com a retomada e surgimento de outras teorias que se embasavam na fenomenologia, na sinestesia, ou que incluíam novas formas de percepção sensorial, desconcentrando o foco do visual a fim de compreender os sentidos em sua inter-relação complexa, ou seja, “*on the*

'return' to the body as a complex yet indivisible surface of communication and perception¹" (ELSAESSER e HGENER, 2010, p. 110).

Em sua obra, Lopes (2007, p. 24) propõe uma visão comunicacional da experiência pela "necessidade de resgatar o afetivo, o corporal, como possibilidade de comunicação". Nesse pensamento, a experiência é imediata na percepção, é aquilo sobre o qual também se produz conhecimento e é uma possibilidade de diálogo, feita da matéria do encontro. Como aponta o autor,

a experiência não é apreendida para ser repetida, simplesmente, passivamente transmitida; ela acontece para migrar, recriar, potencializar outras vivências, outras diferenças. Há uma constante negociação para que ela exista, não se isole. Aprender com a experiência é, sobretudo, fazer daquilo que não somos, mas poderíamos ser, parte integrante de nosso mundo. [...] é brechas abertas em sistemas demasiado acabados (LOPES, 2007, pp. 26-27).

A grande questão colocada por Vivian Sobchack (2004) é: como é possível ser "tocado" ou "movido" pelo filme, pensando na corporalidade da visão, ou seja, na possibilidade de ver o filme de corpo inteiro? Para essa autora, *"we do not experience any movie only through our eyes. We see and comprehend and feel films with our entire body being, informed by the full history and carnal knowledge²"* (SOBCHACK, 2004, p. 63). Além disso, chama a atenção para o fato de que não é necessariamente a visão que nos remete aos outros sentidos, mas tem a ver com uma memória corporal: é o corpo todo que responde à imagem através de uma sensorialidade difusa.

Morin (1983, p. 151) afirma que se trata, no entanto, de um complexo de projeção-identificação-transferência que nos permite participar afetivamente do filme visto que, "na medida em que identificamos as imagens na tela com a vida real, pomos as nossas projeções-identificações referentes à vida real em movimento". Projetamos ali nossos desejos, aspirações, receios...

Nesse processo de identificação com as imagens em movimento, Sobchack (2004) afirma que nosso corpo se relaciona com aquilo que nos importa na tela e nos permite estar "lá" (*onscreen*) e "aqui" (*offscreen*), de ser sensível e senciente. É nesse

¹ "no 'retorno' ao corpo como uma superfície complexa e ainda indivisível de comunicação e percepção" (ELSAESSER e HGENER, 2010, p. 110, tradução livre).

² "nós não experienciamos nenhum filme apenas através de nossos olhos. Nós vemos e compreendemos e sentimos com todo o nosso ser corpóreo, informados por toda a nossa história e conhecimento carnal" (SOBCHACK, 2004, p. 63, tradução livre).

mesmo sentido que Queiroz Filho (2007) faz uma discussão sobre o estar-entre da experiência fílmica: estar dentro e fora do filme simultaneamente, “pois ao nos colocarmos diante das imagens e sons fílmicos, somos sugados para dentro delas e a partir daí, deixamos de ser apenas nós, para sermos outros” (QUEIROZ FILHO, 2007, p. 74).

Nós estamos no filme na medida que ali nos identificamos com as personagens, que vemos o mundo pelo olhar do outro e que o outro nos olha, em um ato psicológico de identificação que diminui gradualmente a distância interior em relação à obra (BALÁZS, 1983). Ao mesmo tempo, estamos fora dele, no mundo “exterior”, nas salas de exibição, em frente à tela, em memórias, associações, reminiscências... É nesse estar-entre que os sentidos se adensam e ressoam, possibilitando essa dupla posição do espectador: observador e viajante. Para Azevedo (2009), trata-se de uma viagem não apenas sinestésica, mas também cinestésica, o que nos remete à sensação de movimento do corpo mesmo na aparente imobilidade do espectador. Isso permite que na experiência fílmica o espectador seja “transportado pela fantasia e pelo desejo, torna-o um viajante/explorador que vagueia nos territórios mobilizados pela experiência fílmica através das mais diversas paisagens cinemáticas” (AZEVEDO, 2009, p. 124).

Nesse contexto, essa pesquisa se debruça sobre a linguagem cinematográfica como forma de problematizar o conceito de paisagem a partir das noções de escala, corpo e intensidade. A escolha de dar enfoque a tais noções está baseada nessas discussões sobre a polissensorialidade da paisagem, trazendo as escalas menores, escalas intensivas, para pensar essa experiência de corpo inteiro ao invés de uma experiência de distanciamento. Para isso, analisamos o filme *A história da eternidade* (2014), do diretor Camilo Cavalcante. Trabalhar com essa obra justifica-se por ser um filme que aposta numa estética que valoriza a experiência sensorial e trata, sobretudo, de afetos e desejos. Portanto, configura-se aí um horizonte de possibilidade investigativa para a Geografia, em especial nos estudos sobre paisagem.

Guiados por essas questões e buscando avançar na discussão do conceito de paisagem, no **primeiro capítulo** fizemos uma problematização do conceito de paisagem, traçando um panorama de algumas variações de sentido no contexto contemporâneo, com o destaque para o debate sobre o papel da cultura visual nessa construção e na própria experiência paisagística. Direccionamos a atenção para elementos até então pouco ou não considerados e que foram sendo incorporados nas discussões contemporâneas sobre a paisagem e nas suas articulações com o cinema.

No **segundo capítulo** apresentamos a narrativa fílmica d'*A história da eternidade* e suas personagens e a discussão sobre a metodologia e os procedimentos utilizados na análise do filme. Além disso, procuramos pensar em como esses cenários e os corpos que com eles se relacionam afetam e são afetados pelo atravessamento do que chamamos aqui de linhas afetivas e que têm potência para reconfigurar a experiência paisagística. Amparados pelos estudos de Deleuze e Guattari (1996), vemos que as linhas (que são relações de forças de sentidos) que regem os grandes segmentos da sociedade são as mesmas que atravessam nossos corpos e refletem em nossa experiência no mundo. Essas três linhas se misturam constantemente: (1) duras (estabelecem dualidades, controle, normatização e estabilidade); (2) maleáveis (possibilitam variações, são rizomáticas, sempre em fluxo, criando outras conexões); e (3) de fuga (rompem com os estratos estabelecidos, ativas, imprevisíveis, abertas à experimentação e ao devir).

No **terceiro capítulo** aprofundamos a discussão acerca das escalas intensivas, incorporando questões mais simbólicas que são suscitadas pelo filme, como o corpo, o desejo, a poesia, a loucura... e como isso tem rebatimento na concepção da paisagem na contemporaneidade. Nossa intenção é lançar mão sobretudo da escala do corpo como sendo uma possibilidade de escala intensiva para problematizar a paisagem. A escolha por trabalhá-la a partir do cinema não é gratuita, visto que ele possibilita diversas mudanças escalares através de sua linguagem com o uso, por exemplo, desde planos gerais e panorâmicos até planos de detalhe, capazes de colocar em xeque a questão da escala na paisagem. Assim, dizemos que “nas geografias de cinema não há que se cuidar para permanecer no interior das escalas tradicionais de observação propostas e definidas no interior dos estudos acadêmicos da ciência geográfica” (OLIVEIRA JR., 2005, s.p.), mas que escalas infinitas podem conviver.

Como comentamos anteriormente, à luz de Espinosa, Deleuze e Guattari (1996) afirmam que não sabemos o que pode um corpo, mas que ele é do campo dos afetos, não é apenas um organismo que impõe formas/funções determinadas e hierarquizadas. A partir desse pensamento, os autores propõe a criação de um corpo sem órgãos povoado por intensidades.

Para os autores, o corpo sem órgãos “é um exercício, uma experimentação inevitável [...]. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 8-9). Ele é também o plano no qual o desejo se define como processo de produção e não como falta ou ausência de algo.

Então, nesse atravessamento de linhas, que significaria pensar a paisagem como corpo sem órgãos?

Essa expansão de escala nos possibilita imaginar a paisagem de outras maneiras, criar outras versões, revelar uma paisagem que pode ser entendida como um encontro experimentado com todos os sentidos, como “o nome dado a essa presença do corpo e ao fato de ele ser afetado, tocado fisicamente pelo mundo ao redor, suas texturas, estruturas e espacialidades” (BESSE, 2014, p. 46): uma paisagem, acima de tudo, polissensorial.

[CAPÍTULO 1]

Problematizando paisagens: cultura visual e a experiência do/no mundo

Paisagem é um conceito bastante debatido por diferentes esferas do saber, como a Geografia, a Arquitetura e o Urbanismo, a Sociologia, as Artes, a Ecologia... estando bastante arraigado em nossa linguagem cotidiana. Essa diversidade de usos gerou “*una extensión abusiva del término, que amplía los múltiples significados*”³ (MADERUELO, 2006, p. 10), fazendo o conceito variar. Dentre essas variações, algumas concepções acabam se tornando hegemônicas, sendo mais amplamente difundidas.

Para Pellejero (2009), essas versões hegemônicas podem ser compreendidas também como “ficções privilegiadas” ou “ficções fundacionais”. Esse autor afirma que, por trás de quaisquer verdades que procuramos ou defendemos, existe sempre uma ficção ou uma série de ficções que são coletivamente assumidas e passam a funcionar “como princípios imediatos de legitimação, isto é, como reguladores universais da ação e do pensamento” (PELLEJERO, 2009, p. 15). Reconhecer que existem diferentes versões não significa o fim dos grandes relatos ou do seu funcionamento nas sociedades, mas o fim da validade desses relatos como reguladores universais da ação e do pensamento, ou seja, dos relatos que se prendem às “doutrinas do consenso” (PELLEJERO, 2009, p.76), do clichê, do pensamento estabelecido ou da narrativa única dos lugares.

Retomando a discussão sobre a sociedade de comunicação generalizada descrita por Vattimo (1992), podemos dizer que a intensificação das possibilidades de informação sobre a realidade “torna cada vez menos concebível a própria ideia de uma realidade. Realiza-se, talvez, no mundo dos *mass media*, uma profecia de Nietzsche: no fim, o mundo verdadeiro transforma-se em fábula” (VATTIMO, 1992, p. 13). São nessas grandes fábulas ou ficções que se fundam os lugares imaginados.

³ “uma extensão abusiva do termo, que amplia os múltiplos significados” (MADERUELO, 2006, p. 10, tradução livre).

Assim, a partir de Nietzsche, a verdade deixa de ser algo absoluto ou universal e passa a estar sujeita ao devir. Já Foucault, como aponta Pellejero (2009), propõe que a vontade de verdade impõe sistemas de exclusão que se apoiam em suportes institucionais e exercem coerção sobre outros discursos. A verdade dá lugar a um discurso que a legitima, numa espécie de círculo vicioso. A crítica da vontade de verdade abre um paradigma de pensamento que procura a produção de ficções, não de verdades. As noções de verdade e realidade são então tensionadas pela ficção (PELLEJERO, 2009).

Como base das ficções privilegiadas da paisagem, Collot (2013) afirma que esse conceito envolve pelo menos três componentes: um local, um olhar e uma imagem. O autor destaca que as teorias da paisagem enfatizaram ora o local (como modelo a ser imitado pela arte), ora a imagem (que legitimam um tipo de paisagem, “recortando” e selecionando determinados elementos do local). Considerando essas duas interpretações dominantes, vemos que elas

têm em comum o mesmo inconveniente, que é instaurar uma relação de sentido único entre os componentes da paisagem, enquanto ela me parece, antes, o resultado da interação entre o local, sua percepção e sua representação. Disto, surge a vantagem que pode haver em retornar ao termo mediano e mediador, que é o da percepção, e que deve tanto à configuração do local quanto às figuras de arte e de cultura (COLLOT, 2013, p. 18).

Nesse sentido, buscamos aqui apresentar algumas dessas transformações ao longo do tempo, abordando tanto as concepções que envolvem o local e a imagem, quanto o papel dessa “mediação” que aparece, sobretudo, como sendo o olhar. Incorporamos também algumas discussões sobre como a cultura visual interfere em nossas imaginações espaciais.

Muitos historiadores atribuem a Francesco Petrarca, poeta italiano, a primeira experiência paisagística, a qual ele descreve em uma carta sobre a sua subida, em 1336, ao monte *Ventoux*, localizado na França, para desfrutar da vista de seu topo. Essa experiência, adjetivada de paisagística, se caracterizaria pela “contemplação desinteressada, do alto do mundo natural aberto ao olhar” (BESSE, 2006, p. 2), na qual o olhar até então dirigido aos livros, voltava-se para uma certa “autópsia da natureza”.

Mesmo buscando encontrar essa grandeza da alma ao olhar o mundo do alto, Petrarca não é levado ao êxtase, tampouco desaparecem suas tensões espirituais. Estar diante da paisagem apenas “reconduz o poeta a um movimento de introspecção em relação à sua própria vida e à volubilidade dos seus desejos” (BESSE, 2006, p. 5), ou seja, produz apenas um “exame de consciência”.

Essa sensação tem a ver com a relação que podemos estabelecer com algumas “paisagens sublimes”, como definiu De Botton (2003), como os grandes desertos, montanhas rochosas, penhascos ou oceanos (e aqui podemos situar o monte *Ventoux* escalado por Petrarca): espaços vazios e impressionantes, que despertam ao mesmo tempo o sentimento de fraqueza e de assombro, um poder ameaçador, mas também de tranquilidade e deleite sendo, portanto, adjetivadas como paisagens sublimes.

Como aponta Besse (2014), esse discurso do sublime se desenvolve concomitante ao surgimento de dois novos elementos que passariam a ganhar valor paisagístico: o mar e a montanha. Dessa maneira, algumas paisagens, por meio de sua grandeza e força, “retêm um papel simbólico que consiste na possibilidade de nos levar a aceitar sem amargura ou lamentações os obstáculos que não conseguimos superar e os acontecimentos que não fazem sentido para nós” (DE BOTTON, 2003, p. 190-191), ou seja, não há de fato resolução de tais “tensões espirituais” na sua contemplação.

Mas então o que o poeta descobre quando escala o monte? Ele descobre o espaço em sua forma mais cruel: a da distância intransponível, tanto topográfica, quanto cronologicamente (BESSE, 2006). Uma distância que não pode ser preenchida, que só se permite ser percorrida com o olhar, de uma natureza nunca alcançável.

Essa relação de equivalência entre natureza e paisagem foi construída, sobretudo, na e pela prática pictórica. Assim, mesmo com a artificialidade da perspectiva, na pintura, as paisagens tornavam-se como que um dado da natureza. Entretanto, Simon Schama (1996, p. 17) nos atenta para o fato de que “a natureza selvagem não demarca a si mesma, não se nomeia”, somos nós que o fazemos. Nós é quem damos existência e distinguimos o que é paisagem natural ou não e, por isso, seria preciso reconhecer o papel de nossa percepção ao estabelecer a diferença entre matéria bruta e paisagem.

Para Cauquelin (2008), existe uma crença comum na naturalidade da paisagem, que está muito arraigada e é difícil de ser questionada, mesmo que algumas práticas humanas as coloquem em xeque, ampliando a esfera da paisagem. Algumas dessas práticas discutidas por Cauquelin são os jardins, que demonstram como por trás de uma

aparente “paisagem natural” há um processo de criação, um artifício do trabalho humano. Para os romanos, por exemplo, os jardins eram uma natureza “menos selvagem”, mais amena, que permitiam o ócio, o repouso e liberdade através de um esquema simbólico próprio em relação à paisagem, ganhando estatuto de imagem.

Assim, quando Besse (2006) afirma que não é possível desprezar o papel das imagens na definição da paisagem e que ela não se reduz a uma representação, ele está entendendo que a paisagem é mais que os índices visuais, que ela revela algo mais: é uma versão de mundo. Em outras palavras, dizemos que, apesar de a paisagem ser também uma dimensão visível, ela não se resume a essa visibilidade.

O apelo à dimensão visível tem raízes na artificialidade legitimada pelas paisagens clássicas que nos habituamos desde o século XV na pintura ocidental da Renascença e que se relacionam, portanto, com nossa educação das formas de ver e sentir. Mas antes mesmo da inauguração da perspectiva nas artes, de acordo com Maderuelo (2006), o conceito de paisagem já existia desde o século V enquanto gênero pictórico na China, por exemplo, em poemas, pinturas e jardins, mas não havia uma palavra concreta para designar esse desfrute da contemplação. Apenas no Renascimento, com o desenvolvimento de uma “*cultura de la mirada*”, da invenção da perspectiva óptica e da valorização da luz e cor na pintura é que os lugares passam a ser vistos como objetos de prazer estético.

Vale ressaltar, porém, que as pinturas do Renascimento não eram feitas com o objetivo de provocar prazer estético. Elas geralmente eram encomendadas por autoridades religiosas ou grandes senhores para uma função, em geral, catequética, para narrar as grandes histórias das escrituras. Os lugares representados deveriam ser sugestivos e estar em uma composição na qual fosse fácil reconhecer as histórias, sem que se identificasse com nenhum lugar conhecido, para que essa identificação não tirasse o “sobrenatural” do fato (MADERUELO, 2006).

Para Luchiari (2001), foi a aparição da janela no interior do quadro que permitiu que a perspectiva isolasse o exterior, conferindo autonomia à paisagem. Já no século XIX, o impressionismo ampliou esse quadro, incluindo também elementos como construções e figuras humanas em obras como a dos pintores Claude Monet, Théodore Rousseau e Jean-Baptiste Camille Corot, seguidos por pós-impressionistas como Vincent Van Gogh e Paul Cézanne, até que o dualismo que distanciava o artista da paisagem fosse sendo superado (figuras 1, 2, 3 e 4). Mas “até o século XVIII, a paisagem era, portanto, sinônimo de pintura” (LUCHIARI, 2001, p. 15).



Figura 1 – As papoulas de Argenteuil, 1873, Monet

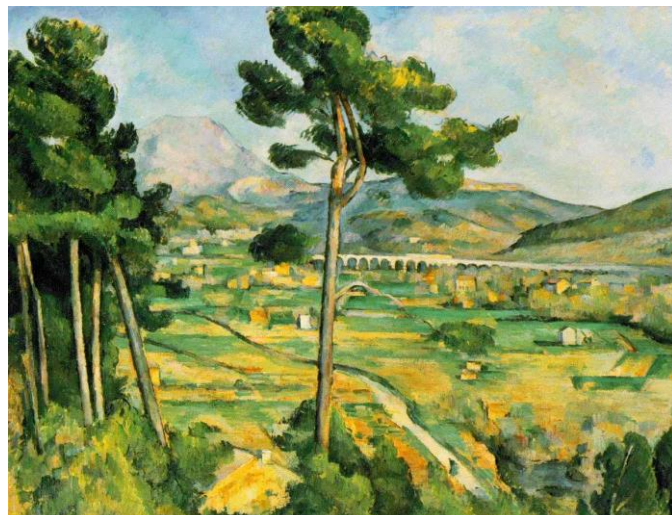


Figura 2 – A montanha Sainte Victoire, 1886-87, Cézanne

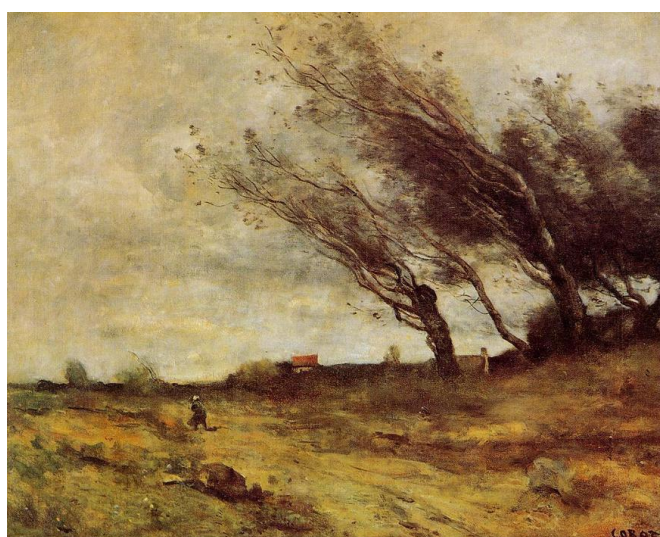


Figura 3 – Paisagem de Windswept, 1865, Corot



Figura 4 - Vista de Arles com íris em primeiro plano, 1888, Van Gogh

Essas questões nos interessam sobretudo pois, para a Geografia, “assim como para outras ciências desse mesmo período, este fato influenciou consideravelmente a construção do conceito de paisagem” (LUCHIARI, 2001, p. 15). Quando articulamos a pintura de paisagem com a geografia clássica, podemos dizer que a paisagem evidencia aquilo que a geografia estuda, que é a experiência do homem na Terra, vista como espaço aberto a ser descoberto, enquanto a pintura apresenta graficamente um pensamento de mundo. Dito de outro modo, a paisagem se torna também uma espécie de “ilustração visual da nova experiência geográfica do mundo” (BESSE, 2006, p. 41). Para a geografia do século XVI, essa tomada de distância frente ao mundo se torna condição para uma nova forma de existência, da busca pela

transposição de limites e engrandecimento das escalas, que se dá no contexto das grandes navegações e da descoberta de novos mundos.

Apesar disso, a geografia só vai fazer da paisagem seu objeto específico de estudo entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do XX, quando se estabelece grande parte das bases teóricas da concepção científica da paisagem no sentido de uma geografia sistematizada, sobretudo na Alemanha com Alexandre Von Humboldt e Karl Ritter. Um dos conceitos fundadores da geografia nesse período foi o de fisionomia, que considerava os traços e expressões singulares da aparência de um território, para compreender aquilo que o distingue dos outros e conseguir reproduzir posteriormente essas características específicas. Falar em termos de fisionomia, portanto, implicava atribuir à paisagem não mais apenas o sentido de uma representação, mas também possuidora de uma “densidade ontológica própria [...], uma totalidade expressiva, animada por um ‘espírito interno’, do qual se pode extrair sentido” (BESSE, 2006, p. 72).

De acordo com Besse (2006), foi Jean Brunhes, discípulo e colega de Vidal de La Blache, quem tornou a fisionomia o fundamento objetivo do saber geográfico. Essa ideia, porém, já estava presente nas obras dos geógrafos alemães Friedrich Ratzel e Alexander von Humboldt, quando este funda a geografia botânica. Neves e Ferraz (2011, p. 169) apontam que uma concepção que considera apenas as formas, a heterogeneidade ou homogeneidade dos traços, “permite analisar os elementos em função de sua forma e magnitude, para assim obter uma classificação das paisagens: morfológicas, de vegetação, agrárias, entre outras”.

Assim, passa a ser possível distinguir dois tipos de conceitos da paisagem: um fisionômico ou formal e um funcional (fisiológico ou ecológico), sendo que “o enfoque funcional é resultado, sobretudo, da apreciação de que todos os fatores, incluídos a economia e as formas de expressão cultural humanas, se encontram em interação sobre um determinado espaço” (NEVES e FERRAZ, 2011, p. 171). Disto também surge a distinção entre paisagens naturais e culturais, por exemplo, de acordo com a intensidade da intervenção humana.

Nessa esteira de pensamento,

sabe-se que a sensibilidade paisagística moderna serviu-se, sob a forma estética, dos valores teóricos e éticos que se associavam anteriormente à contemplação da ordem do mundo. Subir ao alto e se

apoderar do mundo à distância, ter acesso assim a uma forma de verdade: este desejo de conhecimento e de paz reconquistada está sempre se manifestando no fundo da paisagem moderna e a alma secretamente (BESSE, 2006, p. 104).

O movimento iniciado pelos estudos culturais na Geografia teve grande importância na crítica ao paradigma organicista e à ideia de paisagem como organismo. A geografia até então com fortes influências das análises positivistas, voltava a sua atenção para a materialidade da paisagem.

De acordo com Melo (2001), a paisagem foi um dos primeiros temas abordados em uma perspectiva cultural por geógrafos alemães no início do século XX. Esse viés foi então incorporado pela Geografia Cultural através do geógrafo americano Carl Sauer, da Escola de Berkeley. Apesar disso, a autora afirma que “essa abordagem privilegiou a análise morfológica da paisagem, considerando apenas os aspectos materiais da cultura. A paisagem cultural, analisada sob essa perspectiva, perdurou até a década de 1940” (MELO, 2001, p. 30).

Entre os anos 1950 e 1960 a paisagem não foi o tema predominante, mas a partir da década de 1970, com a Geografia Humanista, ela voltou a ser um conceito-chave, agora estudada também por meio de outras abordagens, nas quais passam a ser considerados aspectos mais subjetivos e simbólicos da paisagem, “adotando como base as filosofias do significado, especialmente a fenomenologia e o existencialismo” (MELO, 2001, p. 32). Assim, para a Geografia Cultural, a paisagem sempre esteve relacionada com uma expressão material de sentidos, não se contentando com uma análise estrita das formas. Isso porque, desde o começo,

a apreensão da paisagem como fenômeno visível se colocou como o centro de um conflito entre objetividade (descrição seletiva dos elementos concretos da fisiologia da paisagem que poderiam ser analisados por qualquer geógrafo) e subjetividade (descrição seletiva dos elementos da paisagem, conforme o interesse explicativo) (LUCHIARI, 2001, p. 15).

Destacamos a contribuição para a Geografia Cultural por parte do geógrafo inglês Denis Cosgrove que, segundo Melo (2001), propõe uma análise da paisagem como sendo resultado da maneira como a sociedade a organiza a partir de determinado

modo de produção e, assim, atribuem a ela significados. Além disso, nos interessa pensar também em como Cosgrove

define a paisagem da cultura dominante e as paisagens alternativas. A cultura dominante procura produzir paisagens de acordo com sua imagem de mundo e ter essa imagem aceita como realidade de todos, enquanto as paisagens alternativas seriam produzidas por grupos não-dominantes, portanto teriam menos visibilidade (MELO, 2001, p. 40).

Tendo retomado brevemente o movimento interno à geografia e a importância da Geografia Cultural nas redefinições e na ampliação do entendimento da paisagem, vimos também que a palavra alemã *Landschaft*, que dá origem à essa palavra (*landscape*, do inglês e *paysage*, do francês), possui significação mais territorial/geográfica do que de fruição estética (BESSE, 2006). Mas essa perspectiva não é relativa apenas à extensão territorial, ela “é entendida como espaço objetivo da existência, mais do que como vista abarcada por um sujeito” (BESSE, 2006, p. 21).

É com o surgimento da noção estética da natureza que se adquire a consciência de que, como vimos com a experiência de Petrarca, para ter acesso à paisagem é preciso ir ao encontro da natureza em uma atitude desinteressada, sem qualquer utilitarismo, buscando apenas o prazer da contemplação, durante a qual a paisagem é revelada. Mas será que essa definição representativa que dá à paisagem um valor estético construído essencialmente pela pintura é satisfatória?

[...]

Partindo desses apontamentos, a questão central que Cauquelin nos coloca a pensar é essa:

Como acontece que num domínio tão restrito – tela, madeira, paredes, cores – aquilo que os pintores da Renascença tenham feito se tenha transformado na própria escrita da nossa percepção visual? Que eles tenham engendrado uma espécie de máquina de olhar a paisagem, ou melhor, de a fazer aparecer num local onde ela não tinha nenhuma razão de estar e, assim, a tenham imposto como único olhar possível para ver a natureza e para se ter acesso a ela? (CAUQUELIN, 2008, p. 58).

Para refletir sobre esse questionamento, destacamos o papel da cultura visual e o modo como as imagens têm tomado cada vez mais conta de nossas vidas a ponto de tornarem-se parte integrante da organização da experiência (AZEVEDO, 2014). A produção de imagens é uma atividade de ficção que não conhecemos ao certo o alcance. Para Azevedo (2014, p. 10), construir um sistema de representação baseado na verossimilhança possibilitou a criação de “um sistema de projecção credível, passível de reduzir o espaço objectual ao espaço de representação”.

Ainda de acordo com essa autora, a linguagem imagética de forte apelo, fácil acesso e compreensão de grande parte da população dá a sensação de liberdade de comunicação, mas a questão é que não há nenhuma imagem que seja neutra. Quaisquer obras da cultura possuem intencionalidades e, por esse motivo,

deixam de ser tidas como uma verdade sobre, para serem assumidas como sendo uma versão sobre, carregando consigo as marcas de um modo de apontar para as coisas, de dizer sobre elas, evidenciando intencionalmente determinados aspectos, apagando outros (QUEIROZ FILHO, 2010b, p. 36).

É preciso, portanto, compreender como se dá esse processo de produção de sentido via educação visual ou de “adestramento” pelas imagens, nos termos de Maderuelo (2006). Para o autor, no contexto do mundo-imagem, o ver da paisagem exige uma espécie de adestramento para contemplar, “*requiere de un aprender a mirar para distinguir las diferencias. Requiere una escuela de la mirada [...] que, en buena medida, la proporciona la pintura*”⁴ (MADERUELO, 2006, p. 38). Essa escola da mirada, educação visual ou “educação pelas imagens” (OLIVEIRA JR., 2009) reverberam nas ações, nos pensamentos e imaginações sobre o espaço geográfico e, conseqüentemente, afetam nossa maneira de se relacionar com ele, o que Queiroz Filho (2010b) chamou de “política espacial das imagens”.

É importante notar que quando nos referimos aqui a uma “educação visual”, não é nossa intenção discutir acerca da educação geográfica que se dá no âmbito dos discursos pedagógicos, ou seja, de como os conteúdos geográficos estão sendo ensinados fora da academia, mas sim faz referência a um processo de produção de conhecimento da ciência geográfica.

⁴ “requer um aprender a olhar para distinguir as diferenças. Requer uma escola da mirada [...] que, em certa medida, é proporcionada pela pintura” (MADERUELO, 2006, p. 38, tradução livre).

Nessa política espacial das imagens, uma das maneiras de direcionar nossa experiência está no processo de edição dos lugares, como mostram os estudos de Schama (1996) sobre como o Parque Nacional Yosemite (EUA) foi fotografado e pintado de maneira que alguns elementos fossem ocultados como, por exemplo, a grande presença de visitantes e suas marcas deixadas no parque, fazendo com que se inventasse, a partir disso, uma imaginação sobre aquele lugar, criando uma expectativa de experiência. Assim, percebemos “como o modo que concebemos um determinado lugar ou coisa, está fortemente ligado a maneira a qual esse mesmo lugar ou coisa tomou existência a partir de um conjunto de fotografias e pinturas” (QUEIROZ FILHO, 2010b, p. 35).

Sobre esse tema, De Botton (2003, p. 22) destaca que as obras de arte realizam “o mesmo processo de simplificação ou seleção que atua na imaginação. Os relatos artísticos envolvem abreviações radicais daquilo que a realidade nos impingirá”. Isso não quer dizer que essas obras tenham mentido por completo, no entanto, as imagens selecionadas por uma pintura de paisagem, por exemplo, se misturam a outras imagens comuns fora dessas obras, tornando a experiência mais diluída em relação à expectativa daquela paisagem ali apresentada.

Schama (1996) também comenta sobre as molduras das xilogravuras do artista inglês do final do século XVI, Henry Peacham, que eram bastante elaboradas e lembravam que não bastava transpor os objetos que se contemplava para uma forma bidimensional, “advertindo que a verdade da imagem era mais poética que literal; que todo um mundo de associações e sentimentos envolvia a cena e lhe conferia significado” (SCHAMA, 1996, p. 22).

Outro exemplo da influência das pinturas na experiência de mundo é abordado por Besse (2006), e diz respeito a uma série de estampas chamadas *Grandes Paisagens*, realizada por Peter Brueghel antes de 1560. Elas apresentam detalhes topográficos e modos de apropriação do espaço e tinham como característica, além disso, a presença de um observador de costas ou de perfil, situado sobre a base do primeiro plano, mais alto em relação à paisagem detalhada. Assim, nessas estampas o homem é, ao mesmo tempo, participante e espectador da cena, de tal maneira que “deve-se compreender estes personagens como representantes de um pensamento do que é o mundo e do que é a visão possível do mundo” (BESSE, 2006, p. 31).

Ainda nesse sentido de “como ver a paisagem”, podemos citar a obra pedagógica de Pierre George, que, de acordo com Besse (2006), apresenta uma metodologia do

olhar geográfico, um método de observação, um conjunto de regras para guiar o olhar, para aprender a ver ou para aprender a julgar com o olhar. Esses exemplos nos levam a crer que, de fato, faz-se necessário na Geografia uma reflexão articulada a uma “epistemologia dos saberes visuais”, a partir da qual se estrutura não apenas um “estilo cognitivo”, mas uma “inteligência paisagística” (BESSE, 2006).

Nessa “edição dos lugares” (QUEIROZ FILHO, 2010b), a repetição das imagens também participa do processo e, portanto, é mister “compreender de que forma a repetição desta constituição de uma forma nos impõe a utilização dos mesmos utensílios, sempre que pensamos ingenuamente constatar a presença da paisagem” (CAUQUELIN, 2008, p. 25).

Para tratar dessa questão, abordemos a viagem de Goethe para a Itália, em 1786, comentada por Besse (2006). Nos relatos dessa viagem podemos ver como as representações paisagísticas já reverberavam em uma espécie de experiência repetida dos lugares. Goethe percorre a Itália recolhendo “paisagens características”, em um olhar intencional, que procura aqueles elementos significativos que geralmente aparecem nas pinturas. Assim, passa a existir como que

um imperativo pitoresco, indissociável de uma cultura do olhar, convidando-o a procurar e apreciar os lugares percorridos em função de determinantes pictóricos. Saber ver a paisagem como uma composição pictórica, encontrar nela um quadro possível, ou isolá-la do seu contexto, eis as qualidades que se espera de um viajante, corretamente interiorizadas por Goethe que se impõe a tarefa, na Itália, de exercer seu olhar apoiado nos conselhos de alguns guias esclarecidos (BESSE, 2006, p. 46).

Vemos aí a referência pictórica guiando o olhar, interferindo em suas percepções e descrições do local e, de maneira geral, em sua experiência paisagística. Assim, quando tomadas como informações verdadeiras sobre o lugar, as imagens passam a compor a nossa memória, sendo grandes responsáveis por ditar aquilo que desejamos ver quando viajamos para lá: trata-se de uma mediação visual da experiência (QUEIROZ FILHO, 2010b).

Desse modo, as fotografias tiradas em um local, por exemplo, passam a funcionar mais como uma comprovação de que se esteve lá, pois configuram apenas uma repetição das imagens que já foram tantas vezes capturadas, “tornando quase

impossível, realizar qualquer outro movimento visual e corpóreo diferente daquele já consolidado nos sites e encartes” (QUEIROZ FILHO, 2010b, p. 37).

No entanto, é importante atentar para o fato de que, quando vemos quadros de outras épocas, não estamos vendo o mesmo que eles viam, pois nosso olhar é fruto de uma acumulação de experiências visuais e fenômenos que podem não ter existido anteriormente, no momento daquela pintura.

Como aponta Maderuelo (2006), a paisagem enquanto ideia que representa o meio físico é aquilo que é exterior, está fora de nós, é o outro; mas enquanto construção cultural, torna-se uma ideia diretamente relacionada ao sujeito, já que não existe paisagem sem interpretação dela. O próprio ato de identificar, pintar, fotografar ou registrar de qualquer forma um local, já pressupõe nossa presença e, com isso, todo nosso conhecimento anterior (SCHAMA, 1996).

Montanhas, rios, assentamentos humanos, rebanhos... todos esses são elementos que constituem o substrato físico do que entendemos por paisagem, mas é preciso um olho que os contemple e que isso gere um sentimento e uma interpretação emocional para que seja de fato uma paisagem.

Em suma, pensar a paisagem como parte de um processo de construção/invenção/edição é nos dar conta de que, desde o início, “não se tratava de um olhar inocente, mas de um projecto” (CAUQUELIN, 2008, p. 20) que, em certa medida, formou nosso arsenal cultural. Para isso, vale a pena interrompermos e questionarmos nossas certezas na crença da visão para refletir em como sentir ou voltar a sentir a paisagem para além da vista, de estarmos abertos à paisagem ou, em outras palavras, entendermos a paisagem como sendo essa abertura aos sentidos.

O olhar constitui uma das possíveis configurações dos dados sensíveis de nossa percepção da paisagem. Mas lembremos que existe

uma cosmologia implícita [que] estabelece para nós um sistema de percepção baseado nos quatro elementos e onde atuam entre si os sentidos: a visão (cores e formas, distâncias e perspectivas), o tato (liso, rugoso, frio, úmido, quente, seco), a audição (o som cristalino da água, rangente do metal) e o odor (as estações dos elementos têm todas o seu cheiro) (CAUQUELIN, 2008, p. 110).

Ao pensar em uma multiplicidade de sentidos de paisagens estamos nos aproximando do pensamento de Schama de propor uma tentativa de apresentar um

modo alternativo de olhar, com o objetivo de “apresentar não mais uma explicação do que perdemos e, sim, uma exploração do que ainda podemos encontrar” (SCHAMA, 1996, p. 24).

1.1. Paisagem cinematográfica e paisagens narrativas

Uma vez que damos o devido destaque para a abertura paisagística,

somos levados a nos libertar do dualismo arraigado do pensamento ocidental, a ultrapassar um certo número de oposições que o estruturam, como as do sentido e do sensível, do visível e do invisível, do sujeito e do objeto, do pensamento e da matéria, do espírito e do corpo, da natureza e da cultura. Entre esses termos que nossa tradição filosófica opõe ou subordina um ao outro, a paisagem instaura uma interação que nos convida a pensar de outro modo (COLLOT, 2013, p. 18).

Esse questionamento da paisagem como um “conjunto de valores ordenados numa visão” também é colocado por Cauquelin (2008): mas como essa experiência da paisagem se dá com as artes visuais, sonoras e tácteis? Pinturas, esculturas, fotografias, vídeos, sons que compõem paisagens híbridas nas quais o espectador se sente submerso? É nesse intervalo entre a paisagem e a potencialidade multiescalar da linguagem cinematográfica que avançamos rumo à escala intensiva do corpo.

Seguindo as discussões sobre as diversas concepções de paisagem e, como nos apresenta Besse (2014), há pelo menos cinco possíveis portas de entrada para discutir as problemáticas paisagísticas no pensamento contemporâneo, que não se superpõe, mas podem estar articuladas. Sendo assim, cada concepção de paisagem aparece de forma privilegiada (não exclusiva) em determinado grupo de profissões ou esfera do saber:

- (1) uma representação cultural (coletiva e/ou individual), defendida principalmente por historiadores e filósofos da arte;
- (2) um território produzido pelas sociedades na sua história,
- (3) um complexo sistêmico articulando elementos naturais e culturais, defendida principalmente por paisagistas e alguns geógrafos;
- (4) um espaço de experiências sensíveis, e

(5) um local ou um contexto de projeto, mais característica para os paisagistas.

Todas essas portas de entrada convivem na contemporaneidade, formando parte de nossa “cultura paisagística”. Tendo explorado algumas dessas concepções em maior medida, nos deteremos por um momento na discussão da paisagem como um espaço de experiências sensíveis.

Nessa perspectiva, Besse (2014) afirma que a paisagem se torna expressão da linguagem, buscando dar sentido a uma “experiência muda” originária. Ao dizermos que “a paisagem também é uma maneira de ver e imaginar o mundo” (BESSE, 2014, p. 30), podemos criar aqui uma dobra conceitual com a discussão realizada por Massey (2015) acerca do espaço. Reconhecer que a paisagem é uma maneira de ver e imaginar o mundo é reconhecer também que ela é uma reverberação da nossa imaginação espacial. Imaginar o espaço, segundo essa autora, é também produzir uma imaginação do político, nos atentando para os efeitos de uma narrativa única que não dá voz às multiplicidades e heterogeneidades contemporâneas do espaço: de uma maneira única de ver e imaginar o mundo, de uma paisagem única.

Como vimos, Massey (2015) questiona o espaço como superfície a fim de ampliar a imaginação espacial. Assim, ela entende o espaço como a esfera da possibilidade da existência da multiplicidade, da coexistência de trajetórias. Se a paisagem é então uma reverberação da imaginação espacial, pensar o espaço múltiplo e em construção nos permite pensar também em uma multiplicidade de formas de imaginar a paisagem. Nessa dobra, fazemos coro com Besse (2014, p. 45) quando ele diz que “a paisagem é primeiramente sensível, uma abertura às qualidades sensíveis do mundo”, a um certo tipo de “geografia afetiva” que se dá no encontro entre o homem e o mundo a seu redor ou, em outras palavras, que configura uma maneira singular de estar no mundo e de ser atravessado por ele: “a paisagem é, nesse caso, antes de tudo, uma experiência” (BESSE, 2014, p. 47).

A partir dessa afirmação, podemos pensar a paisagem como uma trama de vivências e experiências que abarca todos os sentidos, questionando a primazia da visão no pensar, dizer e sentir da paisagem e, portanto, que também questiona essa primazia da visão na experiência fílmica em favor de uma interssensorialidade.

Cauquelin (2008) nos faz uma provocação: como evitar a metáfora do olho vendo uma janela se, assim como o quadro ou a fotografia, as janelas se mostram como “passagens” para ver a paisagem que elas mesmas limitam? Citando o historiador e crítico de arte Victor Stoichita, Besse (2014, p. 15) destaca que o retângulo da janela

transforma o lado de fora em paisagem pois “ativa uma dialética do interior e do exterior, isto é, instaura uma condição indispensável da paisagem na história da pintura: a distância”.

Pensemos então na sensação de continuidade que nos leva a imaginar o extraquadro, que se assemelha ao que vemos no processo de montagem do cinema, abordado anteriormente: que as imagens em movimento no quadro se misturam às nossas memórias e ao nosso universo cultural e nos levam a imaginar o extraquadro, ou seja, a “realidade além-filme” (OLIVEIRA JR., 2005). O que estaria, então, além dessa paisagem que se dá a ver?

O quadro nos mostra apenas aquilo que devemos ver e como devemos ver, conferindo-lhe um valor de verdade distinto daquele das palavras: é como se as palavras pudessem mentir e as imagens apenas fixassem aquilo que já existe. Essa certeza da linguagem imagética faz com que a percepção da paisagem seja algo evidente e, de certa forma, inquestionável – ela aparece como é. Assim, “para que eu tenha consciência de que se trata de um projeto, que esta paisagem é construída pela sua definição, é necessário que alguma coisa soe, que isso já não seja evidente, que de repente ocorra uma perturbação” (CAUQUELIN, 2008, p. 77).

Nesse sentido,

o acelerado processo de industrialização e urbanização alimentou certa confusão entre organização material das paisagens e sua representação simbólica. Dessa forma, vivemos em um período que envolve inquietação estética e ecológica – ambas tentando construir um novo discurso sobre a natureza e, conseqüentemente, sobre a paisagem (LUCHIARI, 2001, p. 18).

Então como falar das paisagens nas grandes metrópoles industriais e pós-industriais dos séculos XIX e XX? Que novas sensibilidades paisagísticas surgem no contexto contemporâneo? Quais os desafios postos na ampliação e reformulação do conceito para abranger essas novas práticas sociais e culturais e os novos objetos paisagísticos? Para Besse (2014), pensar essas questões na tentativa de identificar as paisagens que estão aparecendo exige que busquemos uma nova linguagem.

Compreendemos que o afetamento em relação à paisagem pode se dar de forma potente no campo da linguagem, se pensarmos na paisagem como uma espécie de “fábrica” da natureza, que obedece a leis de produção com inspiração linguística

(CAUQUELIN, 2008), ou seja, dá-se aí uma aproximação entre a paisagem e a linguagem - e aqui apostamos na linguagem cinematográfica.

Para Besse (2014), o desenvolvimento de mídias como a fotografia e o cinema, por exemplo, que envolvem técnicas digitais de gravação, fabricação e reprodução de sons e imagens “levaram a considerar outros tipos de paisagens, que se avizinham dos universos da imaterialidade e da virtualidade e que, de qualquer forma, vão além das tradicionais referências à picturalidade” (BESSE, 2014, p. 9). Esse movimento do pensamento que realizamos até aqui, considerando o caráter transdisciplinar do conceito de paisagem e a aproximação da paisagem como experiência, nos leva a uma proposição analítica: a paisagem cinematográfica.

Azevedo, Ramírez e Oliveira Jr. (2015) nos apresentam alguns desafios de se trabalhar com uma linguagem e prática cultural como o cinema, a fim de enfrentar os limites que estão postos: como trazer o que está para além do olho e do ouvido para a experiência fílmica, que é, sobretudo, visual? Como tensionar a bidimensionalidade da imagem, que se apoia nas regras de perspectiva de único foco, para trazer outras possibilidades de dimensões espaciais aos espectadores? E o outro desafio, que aqui nos interessa sobremaneira, tem a ver com o conceito de paisagem e a inspiração da pergunta espinosana: o que pode um conceito de paisagem engendrado em meio aos embates que fulguram nesse intervalo entre cinema e geografia?

A partir disso, nos apoiamos em grande medida nas discussões da geógrafa Ana Francisca de Azevedo para compreender aquilo que chama de “**paisagem cinematográfica**” (AZEVEDO, 2012; 2015). Ela afirma que a paisagem cinematográfica “pode ser entendida como um condutor de memórias que transcende o próprio cinema no sentido de uma experiência dinâmica e extensiva de comunicação” (AZEVEDO, 2015, p. 87), sendo parte de um sistema de códigos culturais que articula tanto o mundo físico quanto a corporização e negociação dos sujeitos.

A autora destaca que essa noção de paisagem cinematográfica parte de uma concepção de paisagem como experiência de contato e de comunicação e não apenas de contemplação à distância do mundo e que implica, nesse sentido, em uma revisão dos modelos descorporizados de conhecimento, que se pretendem neutros ou privilegiados. Isso quer dizer que

a análise da paisagem, situada no vasto universo da materialidade visual, inscreve-se num domínio de preocupações que tenta recolocar

as abordagens ao privilégio da percepção visual frequentemente restringido ao modelo do acto descorporizado da observação. Tal opção, ao denunciar uma ênfase na cultura visual, não assenta num paradigma hierárquico dos sentidos que levou à redução da intersubjectividade e à objectificação do mundo e da natureza. Antes, esta análise explora o diálogo incessante entre os diferentes sentidos e o mundo objectual para a produção da experiência (AZEVEDO, 2012, p. 27-28).

A noção de paisagem cinematográfica nos aparece, portanto, como um horizonte epistêmico a partir do qual nos baseamos para propor como método de análise fílmica a ideia de **paisagem narrativa**, que é suscitada pelo próprio filme *A história da eternidade*.

Essa obra mantém-se em vários níveis em uma estrutura tripartite, dividindo sua narrativa em três núcleos ou tramas que se entrelaçam. Nesse sentido, temos como personagens centrais três mulheres de três gerações diferentes. O desenvolvimento dessas tramas é apresentado alternadamente, mas elas confluem e se afetam: a relação entre Alfonsina, Nataniel e João; a relação entre Maria das Dores e seu neto Geraldo; e a relação entre Querência e Aderaldo, personagens que tomaremos contato mais adiante.

Além disso, o filme apresenta uma estrutura narrativa clássica em três atos, que define começo-meio-fim, ou seja, uma apresentação, o desenvolvimento/clímax e o desfecho, mas que na obra em questão pretendem também uma reflexão sobre a circularidade do tempo: a calmaria, o desequilíbrio que leva à tormenta e o retorno à estabilidade, mas não a resolução definitiva da história como o ato final. Baseados na configuração dessa estrutura narrativa, os atos engendram aquilo que resolvemos chamar aqui, portanto, de paisagens narrativas.

Essas paisagens narrativas pautam e dão o tom à trama e se encontram assim divididas: (1) pé de galinha, (2) pé de bode, e (3) pé de urubu. A palavra “pé”, por sua vez, também carrega o sentido de “árvore”, visto que quando cada um dos atos é apresentado, emerge na tela uma imagem de galinhas empoleiradas, bodes abatidos e pendurados ou urubus pousados em diferentes árvores, como podemos observar nos fotogramas abaixo (figuras 5, 6 e 7).

A escolha por esses animais não é apenas uma questão de serem muito presentes no cenário sertanejo ou, como a galinha e o bode, serem parte importante da alimentação do vilarejo, como vemos em algumas cenas.



Figura 5 - Pé de galinha: primeira paisagem narrativa (*A história da eternidade*, 2014).

Se acompanharmos a ideia da rítmica em três paisagens narrativas, podemos dizer que o *pé de galinha* apresenta uma introdução ao ambiente, as personagens e suas tramas. Nessa paisagem narrativa os desejos ainda estão contidos, na epiderme, na camada externa da pele, o órgão mais extenso de nosso corpo. O desejo, portanto, aparece de maneira superficial, ainda protegido, da mesma forma que as galinhas sobem nos galhos das árvores ao cair da noite para dormirem mais protegidas de possíveis predadores.

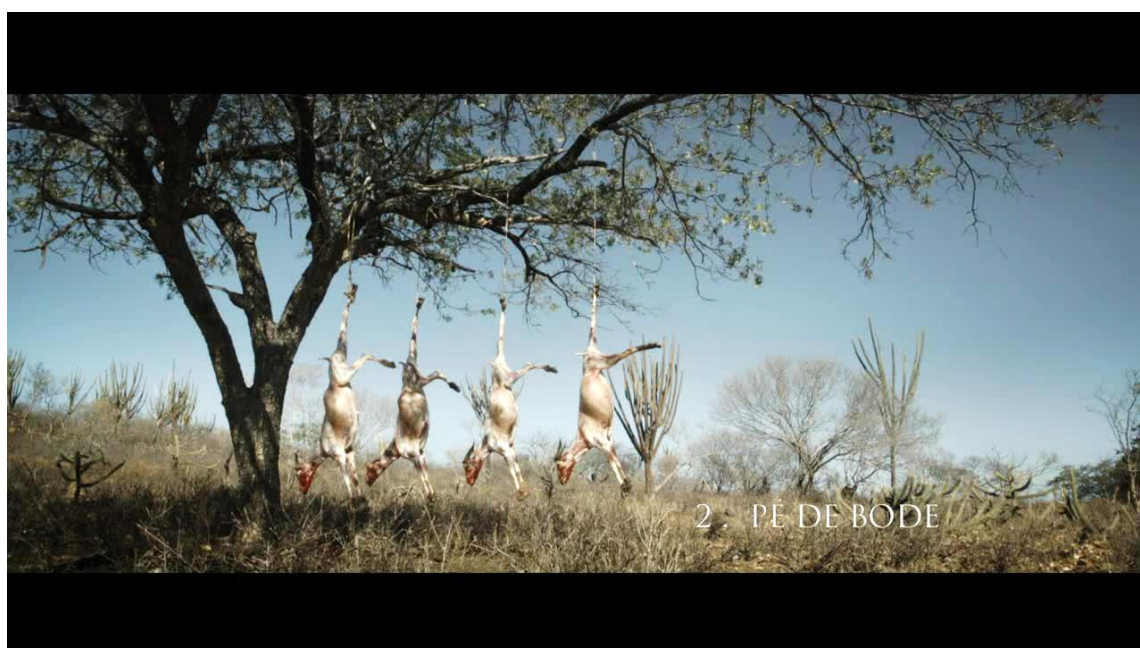


Figura 6 - Pé de bode: segunda paisagem narrativa (*A história da eternidade*, 2014).

Na paisagem narrativa de *pé de bode* as tramas se complexificam, atingindo seu clímax, é como se os desejos já tivessem ultrapassado a barreira protetora da epiderme, atravessando-a até chegar na derme, assim como vemos os bodes abatidos para o aniversário de Alfonsina, pendurados no galho da árvore, sem a camada superficial da pele. A derme é esse tecido mais maleável, elástico, no qual atravessam os vasos sanguíneos, linfáticos e grande parte de nossos receptores sensoriais. É o desejo mais intenso, latente, sensível.



Figura 7 - Pé de urubu: terceira paisagem narrativa (*A história da eternidade*, 2014).

A última paisagem narrativa, o *pé de urubu*, tenha talvez a associação mais direta em nossa imaginação: o urubu rondando é o anúncio da morte. É o desejo em suas últimas consequências, a destruição completa desse órgão-pele que atravessamos: o declínio do corpo. Mas de que corpo falamos aqui? Essa será a discussão que retomaremos no terceiro capítulo do trabalho, quando buscamos aproximar a paisagem da noção de corpo sem órgãos apresentada por Deleuze e Guattari (1996).

Devido a essa recorrência das divisões ternárias da obra, vale comentar que o número três possui uma intensa simbologia, e está presente em inúmeros mitos, ritos e manifestações, sendo um número fundamental universalmente. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2006), ele exprime ao mesmo tempo uma ordem intelectual e espiritual, a triunidade do ser vivo (corpo, alma, espírito) ou mesmo a conjunção entre Céu e Terra,

onde o tempo é triplo (passado, presente, futuro), a manifestação divina é tripla... desse modo, um ternário

indica simultaneamente a identidade única de um ser e a sua multiplicidade interna, a sua permanência relativa e a mobilidade de seus componentes, a sua autonomia imanente e a sua dependência. [...] em uma visão global da unidade-complexidade de todo ser da natureza, que se resume nas três fases da existência: aparecimento, evolução, destruição (ou transformação); ou nascimento, crescimento, morte [...] (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 903).

Nesse sentido, o próprio título da obra *A história da eternidade* se alinha com essa compreensão em relação ao número três e também com a figura da árvore, que tem papel importante no filme, sendo uma das primeiras imagens que aparecem e que, da mesma maneira, faz referência às três paisagens narrativas. Assim, vemos que a árvore pode simbolizar o aspecto cíclico da evolução cósmica, colocando em comunicação os três níveis do cosmo: “o subterrâneo, através de suas raízes sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através de seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 84).

Assim, tendo as noções de paisagem cinematográfica como horizonte epistêmico e de paisagem narrativa como horizonte metodológico, procuramos pensar na possibilidade de ver o filme – e experienciar a paisagem – de corpo inteiro, misturando as fronteiras entre paisagem exterior e interior e entre geografia e cinema.

Em sua tese, Queiroz Filho (2009), também faz uma discussão acerca das paisagens exteriores e interiores, trazendo a obra “Cancioneiro” de Fernando Pessoa para a conversa, e criando aí uma dobra para pensar nessa “mistura de paisagens”. Reproduzimos abaixo parte da nota preliminar dessa obra, utilizada pelo autor:

2 – Todo estado de alma é uma paisagem. Isso é, todo estado de alma é não só representável por uma paisagem, mas verdadeiramente uma paisagem. Há em nós um espaço interior onde a matéria de nossa vida física se agita. Assim, uma tristeza é um lago morto dentro de nós, uma alegria um dia de sol no nosso espírito. E - mesmo que se não queira admitir que todo o estado de alma é uma paisagem - pode ao menos admitir-se que todo o estado de alma se pode representar por

uma paisagem. Se eu disser “Há sol nos meus pensamentos”, ninguém compreenderá que os meus pensamentos são tristes.

3 – Assim, tendo nós, ao mesmo tempo, consciência do exterior e do nosso espírito, e sendo o nosso espírito uma paisagem, temos ao mesmo tempo consciência de duas paisagens. Ora essas paisagens fundem-se, interpenetram-se, de modo que o nosso estado de alma, seja ele qual for, sofre um pouco da paisagem que estamos vendo [...] e também, a paisagem exterior sofre do nosso estado de alma [...]. De maneira que a arte que queira representar bem a realidade terá de dar através duma representação simultânea da paisagem interior e da paisagem exterior. Resulta que terá de tentar dar uma intersecção de duas paisagens (PESSOA, 1965 *apud* QUEIROZ FILHO, 2009, p. 85-86).

A partir disso, Queiroz Filho (2009) afirma que a ideia de paisagem interior permite olhar para uma paisagem/fundo de cena e ver ali não apenas elementos do ambiente físico, mas também os sentidos que compõem o “estado de alma” da personagem em cena, de maneira alegórica. Ou seja, uma paisagem está contida na outra e o que existe é apenas “uma distinção entre as imagens do filme, portanto, paisagens criadas por essas imagens (paisagem interior) e as alusões feitas por elas, para imagens outras, além-filme (paisagem exterior): contaminações” (QUEIROZ FILHO, 2009, p. 96). Ainda amparado por Fernando Pessoa, esse autor destaca a possibilidade de criar narrativas de experiências de mundo a partir de outros meios que não os mais usuais como, por exemplo, a visão, buscando a potência dos outros sentidos.

Esse desafio de tentar pensar numa cisão experiencial entre o olho e o corpo passa, de acordo com Azevedo (2012), pelas interações entre o humano e o não-humano, entre o tecnológico e o linguístico, pela corporização do conhecimento e pelo afetivo na experiência da paisagem. Assim como coloca Oliveira Jr. (2015), cabe atentar que nosso foco aqui não é a experiência do espectador em si, mas a potencialidade que um filme tem de agenciar encontros e misturas, de criar aberturas para a experiência da paisagem cinematográfica, “quando a paisagem é atravessada por certos tipos de imagens que arrastam os sentidos do que ali é ‘fotografado’ – o pensamento? as sensações? – para as margens [...]” (OLIVEIRA JR., 2015, p. 320), deslocando sentidos para além de seu reconhecimento/significado habitual (de sua representação).

Partindo dessas premissas, dentre as possíveis escalas intensivas para pensar a paisagem, ou seja, aquelas que potencializam pensar na paisagem como experiência de contato e não de distanciamento, escolhemos trabalhar com a escala do corpo. Isso porque entendemos que “a paisagem é primeiramente vivenciada e depois, talvez, falada, a palavra buscando, sobretudo aqui, prolongar a vida, ou melhor, o vivo que faz da paisagem uma experiência” (BESSE, 2014, p. 47). A discussão acerca do corpo será aprofundada posteriormente, no terceiro capítulo.

Trata-se, portanto, de uma “dimensão complexa da experiência”, que está além do espaço fílmico e do discurso das personagens em cena. Essa perspectiva potencializa “a criação e recriação das mais diversas geografias bem como a capacidade de re-leitura e re-escrita dos sistemas de signos geográficos” (AZEVEDO, 2015, p. 89) e recoloca o corpo como essa fronteira porosa entre natureza e cultura, entre interior e exterior, entre realidade e ficção.

1.2. A questão da escala na paisagem: geografias menores, escalas menores

Compartilhamos com Besse (2014) a dificuldade de encontrar um ponto de vista capaz de possibilitar um encontro sem distância com o mundo, de

apreender essa intimidade geográfica com o mundo e encontrar a linguagem na qual ela pode ser expressa, traduzida, ou, melhor dizendo, em que frases essa geografia íntima pode ecoar. Não podemos nos limitar a dizer que se trataria, então, de uma geografia subjetiva, que seria posta em oposição, peça por peça, à geografia erudita e objetiva. Pois a intimidade com o mundo de que se trata aqui não é privada, ela não está fechada em si como numa interioridade pessoal (BESSE, 2014, p. 188).

Nesse contexto, Marandola Jr. (2004, p. 323) reafirma que “a questão fundamental é: qual a estratégia de aproximação com o real? A resposta a esta pergunta é que definirá a escala”, pois essa escolha revela o mesmo fenômeno de diferentes perspectivas. Esse pensamento vai ao encontro com o de Besse (2014, p. 26), quando ele concorda que “a escolha de uma escala sempre é, como se sabe, ao mesmo tempo, a

escolha de um tipo de problema; e, à medida que cresce a escala do estudo (do quadro de pintura ao jardim e ao território), o conceito de paisagem modifica-se inevitavelmente [...]”.

Mudar a escala de análise, portanto, abre outras possibilidades de apreensão da paisagem. É pensando nessa aproximação do real, buscando a interioridade da paisagem que apostamos nas escalas intensivas, escalas “menores”. As aspas colocadas na palavra “menores” querem chamar a atenção para o sentido de menor que estamos dando aqui, que não tem a ver com qualquer hierarquização ou oposição, mas com complementaridade, porque

escala não é hierarquia, não se pode haver qualificação valorativa para as escalas geográficas. Esta acepção, se subsumida na análise geográfica, tende a aprisionar a escala ‘inferior’ à ‘superior’, esvaziando as possibilidades de avanço do conhecimento do real em suas diferentes projeções (CASTRO, 1992, p. 24).

Para isso, nos baseamos principalmente em dois estudos: de Deleuze e Guattari sobre língua maior e língua menor, na obra “Kafka: por uma literatura menor” e na dobra feita por Oliveira Jr. para pensar em geografias menores a partir da obra “A menor das ecologias”, de Ana Godoy.

As geografias menores têm, então, sentido semelhante àquele dado por Godoy às ecologias menores, que resultam de um processo de experimentação ativa do pensamento. A autora destaca que não se deve confundir a menor das ecologias com uma ecologia das minorias ou ecologia alternativa a um padrão majoritário, mas é sim uma tentativa de inventar outros arranjos que possibilitem a máxima potência de variação dos conceitos já presentes na ecologia (geografia) tradicional ou maior. Vale atentar também para o fato de que

a menor das ecologias [geografias] não corresponde a uma “boa” forma que se contraporá a uma “má” forma. Antes, ela remete a esta agitação molecular, subsistente na forma sem se adequar a ela, a uma potência de devir, que abala a forma, investindo força sobre a matéria que ela circunscreve. Toma-se a ecologia [geografia] como material de invenção, fazendo-a bifurcar e variar continuamente [...] [numa] deriva generalizada (GODOY, 2008, p. 75 *apud* OLIVEIRA JR., 2009, p.26).

Essa resistência, conforme Oliveira Jr. (2010), tem proximidade com aquilo que Deleuze e Guattari (1977) chamaram de literatura menor, considerando a obra do escritor tcheco Franz Kafka: utilizar a língua alemã de maneira distinta de seu uso padrão, transbordando seus limites e sentidos das palavras e da gramática desde o interior da própria língua alemã para, assim, “fazer gaguejar a língua, ou fazê-la ‘piar’..., armar tensores em toda a língua, mesmo a escrita, e extrair daí gritos, clamores, alturas, durações, timbres, acentos, intensidades” (DELEUZE e GUATTARI, 1995b, p. 53).

Para eles,

essa é a força dos autores que chamamos ‘menores’, e que são os maiores, os únicos grandes: ter que conquistar sua própria língua, isto é, chegar a essa sobriedade no uso da língua maior, para colocá-la em estado de variação contínua [...]. Conquistar a língua maior para nela traçar línguas menores ainda desconhecidas. Servir-se da língua menor para *pôr em fuga* a língua maior. O autor menor é estrangeiro em sua própria língua (DELEUZE e GUATTARI, 1995b, p. 55).

Kafka produziu uma literatura menor que, como comenta Gallo (2004), seria uma literatura de estranhamento,

de resistência, de enfrentamento, de reinvenção da língua, do sentido, da expressão. Uma literatura de cunho político, para além de qualquer intenção explícita de seu autor. Em outras palavras, uma literatura para além do sujeito, uma literatura que se produz como agenciamentos coletivos de enunciação [...] (GALLO, 2004, p. 75).

Da mesma forma, os estudos sobre o cinema contribuem para o adensamento da discussão do conceito de paisagem, buscando criar diferenças dentro da própria ciência geográfica: uma geografia marginal. Nesse sentido, as “geografias menores” (OLIVEIRA JR., 2009) são linhas de fuga, são uma abertura à multiplicidade e uma forma de resistência às forças dominantes da geografia maior, com potência de desestabilizar o pensamento estabelecido por meio de novas configurações e criações. Assim também pretendemos pensar as escalas menores, intensivas.

Escala é uma palavra muito utilizada em nossa linguagem cotidiana e, de certa forma naturalizada na ciência geográfica, como se fosse óbvia: a redução à escala gráfica. Iná Elias de Castro (1992) afirma que a geografia frequentemente trata as noções de grande ou pequena escala a partir de um raciocínio analógico com a

cartografia, ou seja, opera como medida de redução ou ampliação de uma representação do real por meio de um raciocínio mais matemático do que espacial, o que acaba limitando as possibilidades de compreensão dos fenômenos geográficos.

Assim, a palavra escala passa a designar “uma relação de proporção entre objetos (ou superfícies) e sua representação nos mapas, indicando o conjunto infinito de possibilidades de redução de um real complexo, multifacetado e multidimensional” (CASTRO, 1992, p. 21). Disto, a prática de seleção do real vem sendo banalizada, com uma certa simplicidade operacional, ocultando a complexidade conceitual do termo e nos colocando um desafio epistemológico.

Ao aproximar a pintura de paisagem com a cartografia, Besse (2006, p. 17) afirma que podemos compreender que “o mapa é, com efeito, o ato de *mimesis*” (BESSE, 2006, p. 17), um ato de imitação. Nessa esteira de pensamento, dizemos que “o olhar do pintor e do cartógrafo não são então separados, mesmo que eles não se confundam. Eles participam de uma mesma atitude cognitiva, e de uma mesma competência visual [...] que permitem aos olhos *lerem*, por assim dizer, a paisagem” (BESSE, 2006, p. 18-19). Mas em que escala a paisagem se apresenta?

Para avançar na discussão, Castro (1992) sugere que é preciso pensar a escala como uma forma de aproximar-se de uma realidade, para além do sentido de projeção gráfica da cartografia. Coloca-se aí uma questão que “refere-se ao significado do que torna visível a uma determinada escala, e o seu significado em relação ao que permanece invisível” (CASTRO, 1992, p. 22), ou seja, as intencionalidades por trás dessa escolha escalar. Isso quer dizer que o mapa-paisagem não é uma reprodução neutra dos fenômenos os quais o homem apenas dispõe graficamente, ele é uma escolha e uma construção.

A escala cartográfica, como aponta Marandola Jr. (2004, p. 321), “tem o objetivo de representar, não de reproduzir como os fenômenos de fato são”. Entretanto, existe uma grande dificuldade de entender essa afirmação na prática, na escala de análise, ou seja, aquela que se relaciona mais diretamente com o fazer teórico-metodológico do pesquisador.

É importante também distinguir a escala e o recorte espacial. “Local”, “regional” ou “global” podem constituir-se em escalas, mas evidenciam tão somente o recorte espacial de um estudo. Essa confusão entre escala cartográfica e escala geográfica ocorre, talvez, pela grande importância atribuída ao mapa pela geografia. Nele há o entendimento de que a grande escala é aquela que revela mais detalhes, ou seja, o

fenômeno é ampliado na representação; e a pequena escala é aquela que revela menos detalhes, pois representam macro fenômenos que precisam ser reduzidos para “caber” no recorte do mapa: é uma relação fenômeno-tamanho ali desenhada (MARANDOLA JR., 2004).

Sobre essa relação mapa-paisagem, Besse (2006), comenta que, no século XVI, a cartografia e a pintura se comunicavam de duas formas: a princípio pela escala da corografia (que fazia um inventário minucioso das realidades próximas de uma região ou país, por exemplo), e depois pelo desenvolvimento da noção de “paisagem do mundo” e de uma nova representação do ecúmeno. A paisagem ultrapassa então os limites de uma região particular, para uma descrição da abertura do espaço terrestre “além do horizonte”.

Nesse período, de maneira geral, a Terra

se oferece à distância, vista do alto, por um observador que de certo modo lhe faz face, como se lhe tivesse sido necessário separar-se dela para melhor compreender o que também o une a ela. A Terra é apresentada como um Todo do qual o ser humano participa e, de maneira concomitante, como um espetáculo diante do qual ele está colocado (BESSE, 2006, p. 29).

Assim, é como se houvesse, de um lado, uma imagem, e de outro, aquele que a contempla, ou seja, o mapa se torna um objeto para o sujeito espectador. Nesse sentido, nos aproximamos mais da ideia de mapa medieval que Besse (2006, p. 26) apresenta: um mapa “que conta uma história e que, mais precisamente, insere a Terra, e o indivíduo que observa sua imagem, no discurso, a um só tempo físico e teológico, da Criação do mundo”. Quer dizer que compreendemos a paisagem enquanto constructo cultural, na qual o homem não apenas contempla à distância, como exterioridade, mas que a paisagem também possui uma dimensão interior que merece atenção.

Apesar da Geografia estar bastante arraigada a uma imaginação escalar, é importante frisar que o uso que fazemos do “menor” não se relaciona diretamente com a pequena escala definida pela cartografia, que é aquela que possui poucos detalhes e abarca grandes áreas ou fenômenos. A ideia é justamente o contrário: é buscar a aproximação, o detalhe, o que passa despercebido ou que não é considerado nas concepções tradicionais da paisagem.

Ao apostar na potência do “menor”, tensionamos a ideia de que existe uma linguagem considerada a melhor para dizer sobre determinado conhecimento. Este parece ser o caso da geografia, na sua utilização da linguagem cartográfica, em especial os mapas, como sendo a melhor linguagem para dar visibilidade e inteligibilidade ao espaço geográfico (OLIVEIRA JR., 2010).

Nosso entendimento sobre a escala, portanto, é mais próxima da questão do enquadramento no cinema, que decide aquilo que vai fazer parte de cada cena do filme. Essa escolha vai determinar a maneira como o espectador percebe o mundo ali criado por meio das escolhas dos planos e ângulos de filmagem, que implicam em diferentes percepções de distância entre a câmera e os objetos filmados e, portanto, entre o espectador e os objetos filmados. Para Deleuze (1985, p. 25),

a tela, enquanto quadro dos quadros, confere uma medida comum aquilo que não a tem, plano distante de paisagem e primeiro plano de rosto, sistema astronômico e gota de água, partes que não apresentam um mesmo denominador de distância, de relevo, de luz. Em todos esses sentidos, o quadro assegura uma desterritorialização da imagem.

Essa também é uma escolha política pois a unidade de uma língua é, “antes de tudo, política. Não existe língua-mãe, e sim tomada de poder por uma língua dominante, que ora avança sobre uma grande frente, ora se abate simultaneamente sobre centros diversos” (DELEUZE e GUATTARI, 1995b, p. 49). Isso quer dizer que não existe língua sem minorias internas, que são suas possibilidades de variação, ou seja, não existem dois tipos de língua, apenas dois tratamentos, usos ou funções possíveis de uma mesma língua (e aqui podemos trocar a palavra “língua” por “geografia” ou mesmo por “paisagem”).

Dito isto, insistimos no fato de que o “menor” não é qualitativo, não significa valor inferior em relação ao “maior”, mas uma forma de resistência rizomática, de

fazer delirar o pensamento, evitar que ele siga direcionado pelo já estabelecido, configurar línguas menores no interior de línguas maiores, figurar geografias menores no interior da geografia maior, onde as proposições, os conceitos, os hábitos e as tradições desta última sejam combatidos, não necessariamente no intuito de negá-los, mas sim certamente na busca de levá-los aos seus extremos (OLIVEIRA JR., 2010, p. 173).

Nosso movimento então é duplo: consiste tanto em trazer as geografias de cinema como geografia menor, como também, propor escalas intensivas para um devir-menor da paisagem, “um ‘devir-menor’ que se coloque contra os poderes instituídos, o pensamento já pensado, buscando a recuperação da experiência, da possibilidade de pensar” (GALLO, 2004, p. 82).

1.3. Os planos do cinema e o papel da câmera na imersão no sensível

Há muitas teorias sobre o cinema, não existindo uma teoria universalmente aceita em todos os seus aspectos. Dentre as principais orientações teóricas, Aumont e Marie (2003) nos apresentam as seguintes: (1) o cinema como reprodução ou substituto do olhar, que é a abordagem mais clássica; (2) o cinema como arte, que se distancia da tentativa de reprodução de um real, apostando na sua capacidade criativa; (3) o cinema como escritura, que vem da dificuldade de comparar o cinema com a linguagem devido a sua natureza de imagem em movimento, aproximando-se mais da ideia de ideogramas ou hieróglifos (com destaque para Eisenstein); (4) o cinema como produção de afetos e simbolização do desejo, que parte da relação entre o cinema e a psicanálise; (5) o cinema como linguagem, com inspiração na linguística e na poesia (sobretudo com Pasolini); e (6) o cinema como modo de pensamento, que parte da ideia de que as imagens são meios de expressar um pensamento de mundo, imaginários e memórias, base dos trabalhos de Deleuze, que descreveu o cinema como uma máquina de pensar. Essas duas últimas definições são aquelas das quais buscamos nos aproximar mais neste trabalho.

Nesse processo de imersão no sensível potencializado pelo cinema, sabemos que a câmera é fundamental. Entretanto, o entendimento do papel da câmera também é múltiplo na teoria do cinema. Para os chamados “realistas⁵”, como André Bazin, Kracauer e Pudovkin, “a câmera é um olho pelo fato de, de maneira ‘objetiva’, registrar o mundo pró-fílmico sem transformá-lo” (AUMONT e MARIE, 2003, p. 40), permitindo ao espectador total liberdade de intervenção ou, por outro lado, funcionando como um tipo de guia do olhar do espectador pelo olhar da câmera. Para os

⁵ “O Realismo reivindica a construção de um mundo imaginário que produz um forte efeito de real, mas procura uma certa capacidade de idealidade, para dizer alguma coisa sobre o real, e não apenas sobre a realidade momentânea” (AUMONT e MARIE, 2003, p. 252).

“formalistas”⁶”, como Noel Burch, a câmera se identifica com o olhar, “com um olho cheio de intenções [...], uma fonte de efeitos estilísticos e formais” (AUMONT e MARIE, 2003, p. 41), ou seja, apresenta os recursos para a construção de um determinado estilo do cineasta.

Michaud (2014, p. 201), porém, destaca o fato de que a câmera penetra de forma profunda na realidade fílmica e que, “para dissimular sua presença e suturar suas imagens, o cinema tem de empregar todos os recursos da montagem, seja no plano (por meio do enquadramento), seja entre os planos (por meio da continuidade)”. Em outras palavras, a câmera penetra na “textura das coisas” (MICHAUD, 2014).

Outra compreensão sobre o papel da câmera é colocada por Epstein (1983), que pensou a câmera como artista e que apenas atrás desse artista-câmera é que viriam outros artistas como os diretores ou operadores. Muito da potência da câmera estaria, como vimos, sobretudo no uso do primeiro plano (*close-up*), primeiríssimo plano (*big close-up*) e do plano detalhe, que para esse autor seriam a alma do cinema. É a partir dessas escolhas de câmera também que “o cinema sorrateiramente radiografa, descasca você até os miolos, até a ideia mais sincera que você exhibe” (EPSTEIN, 1983, p. 279).

Ao articularmos essas duas ideias apontadas por Michaud e Epstein, nos aproximamos da concepção de Deren (2012) de que a câmera cinematográfica é uma máquina paradoxal de comunicar ideias, pois pode ser tanto ativa e independente, capaz de penetrar nessa textura das coisas, quanto passiva e dependente de seu operador. Segundo a autora, “os avanços no escopo e na sensibilidade de lentes e emulsões tornaram a câmera capaz de receptividade infinita e fidelidade indiscriminada” (DEREN, 2012, p. 134), que permitiu um uso criativo da realidade.

Mesmo reconhecendo a importância da câmera e da montagem, de acordo com Merleau-Ponty (1983, p. 111), o filme não é apenas a soma de imagens, assim como a melodia não é uma soma de notas, mas “o sentido de uma imagem depende, então, daquelas que a precedem no correr do filme e a sucessão delas cria uma nova realidade, não equivalente à simples adição dos elementos empregados”. O autor também destaca a importância da decupagem no cinema, ou seja, a seleção de cenas/sequências, sua ordenação e duração, criando um ritmo e uma métrica cinematográfica visual e sonora, uma correlação de silêncios e diálogos que nos falam aos sentidos.

⁶ “Os formalistas não adotam as definições criatorial nem institucional da arte, nem, em geral, uma definição convencional. Tais critérios são, no mais das vezes, assimilados a ‘procedimentos formais’, que visam produzir uma sensação nova; essa novidade coloca o espectador em posição de experimentar a obra como estranha [...]” (AUMONT e MARIE, 2003, p. 135).

Uma mudança de ângulo, de movimento de câmera, na iluminação da cena, no *zoom*, entre outras escolhas, nos provoca determinadas sensações como, por exemplo, um mal-estar interno devido a uma tomada muito longa, uma tensão gerada pela trilha sonora: o filme é sentido, percebido, e não pensado (MERLEAU-PONTY, 1983). E é com base nessas discussões que podemos dizer que a paisagem é também experiência e sensação, visto que “todas as formas de valores afetivos [...] se dedicam à paisagem, que se torna, assim, tanto interior quanto exterior” (COLLOT, 2013, p. 26).

A decupagem é efetivamente o processo de decomposição das sequências e cenas em seu sentido técnico e prático, é um instrumento de trabalho e é, em geral, o primeiro estágio do roteiro, apresentando a estrutura do filme em planos, servindo de referência para a equipe técnica (XAVIER, 2005). É dessa ideia de decupagem que decorre a escala de planos, que surgiu para dar conta da variedade de distâncias e ângulos possíveis na relação entre a câmera e o objeto filmado e o tamanho aparente desse objeto.

Baseados nas teorias do cinema, vemos que o plano também é um conceito muito difuso. Aumont e Marie (2003) apresentam três definições para o termo “plano” no cinema: (1) o plano da imagem propriamente dito, ou seja, a superfície plana na qual a imagem é impressa e projetada, paralelo à existência de outros planos imaginários dispostos em profundidade: temos aí expressões como “plano de fundo”, “primeiro plano” e “segundo plano”, por exemplo; (2) o plano como substituto de “quadro” ou “enquadramento” (familiar da pintura e da fotografia), relativo à escala dos planos ou à expressão “plano fixo” (quando não há movimento de câmera); e (3) para designar uma imagem fílmica unitária no filme projetado, ou dito de outra forma, o plano é o fragmento de filme entre duas ligações/cortes, desde quando o motor da câmera é acionado até quando ele para.

Com base nessas definições, notamos que as mudanças de plano, quando se afastam do modelo clássico de montagem, por vezes não são perceptíveis, devido a movimentos muito rápidos de câmera ou pela fusão de planos, por exemplo, o que fez com que esse conceito fosse criticado por alguns teóricos e cineastas, apesar de facilitar, em certa medida, a descrição da decupagem (AUMONT e MARIE, 2003).

De acordo com Aumont e Marie (2003), essa tipologia é bastante variável de uma língua a outra e a definição desses planos originalmente tem relação com o tamanho da figura humana filmada em pé (acima do pescoço, a partir do tronco, a partir

dos joelho, de corpo inteiro, etc.), traço de uma ideologia antropocêntrica do cinema narrativo clássico.

Considerando os principais tipos de planos utilizados, Xavier (2005, p. 27-28) nos decreve:

Plano Geral: em cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, a câmera toma uma posição de modo a mostrar todo o espaço da ação.

Plano Médio ou de Conjunto: uso aqui para situações em que, principalmente em interiores (uma sala, por exemplo), a câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário) [...].

Plano Americano: corresponde ao ponto de vista em que figuras humanas são mostradas até a cintura aproximadamente em função da maior proximidade da câmera em relação a ela.

Primeiro Plano (close-up): a câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela (há uma variante chamada primeiríssimo plano, que se refere a um maior detalhamento – um olho ou uma boca ocupando toda a tela).

Essa descrição e compreensão dos planos é parte importante da proposição que apresentamos aqui: a de aproximar a linguagem cinematográfica dos estudos sobre paisagens ao fazer uma analogia com os planos do cinema.

[. . .]

Nossa proposta metodológica para a análise fílmica consiste, portanto, em criar um plano de equivalência entre paisagem e plano cinematográfico. Essa ideia foi construída durante as discussões realizadas no âmbito do grupo de pesquisa RASURAS – Geografias Marginais (Linguagem, Poética, Movimento), sob coordenação do professor Antônio Carlos Queiroz Filho, no qual vem sendo realizadas também outras pesquisas que se debruçam sobre a articulação entre geografia, paisagem e cinema.

Observamos que a maior parte dos planos gerais utilizados nos filmes abarcam amplas extensões nas quais a figura humana, quando presente, é quase imperceptível. Essa forma de se apresentar os cenários fílmicos se relaciona intimamente a definição mais tradicional da paisagem: o mundo a ser descoberto e que o olho abarca, a janela da

contemplação à distância. É com base nessa alegoria que afirmamos que a paisagem é tradicionalmente o plano geral ou o grande plano geral (que são planos ainda mais abertos e descritivos, focando no ambiente exterior).

Mas um filme não é feito apenas de planos abertos, ele também faz uso de planos fechados e aproximados, que se descolam das tomadas do tipo panorâmica, que fornecem uma visão mais ampla. Esses planos fechados então iriam ao encontro daquilo que consideramos neste trabalho como sendo paisagens intensivas, que configuram as escalas menores discutidas anteriormente. Quando partimos do entendimento do plano enquanto enquadramento e da potência multiescalar que a linguagem cinematográfica nos oferece, a questão que colocamos então é: como os planos no cinema nos apontam outras possibilidades de paisagens?

Para isso, foi importante nos atentar à discussão feita por Marcel Martin (2005) sobre o “conteúdo dramático” de cada plano. Esse autor afirma que a maioria dos planos se define apenas pela comodidade da percepção e clareza da narrativa (planos descritivos ou de ação), diferente do que ocorre com o uso do primeiro plano/grande plano e do plano de conjunto, que possuem, além da função descritiva, um significado psicológico (planos expressivos ou dramáticos).

Como nos interessa compreender o cinema como uma máquina de pensar e uma expressão de pensamentos de mundo, os trabalhos de Deleuze sobre o cinema também se mostraram potentes para a discussão sobre o conteúdo dramático dos planos. Em sua obra, Deleuze (1985) apresenta três tipos de imagens-movimento, baseado no pensamento de Bergson: imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção.

O professor e filósofo Roberto Machado se debruça sobre esses termos a fim de explorar tais variações de imagens nos estudos deleuzianos sobre o movimento no cinema. Com base na obra de Deleuze, Machado (2009) aponta que o movimento é reproduzido pelo cinema de forma artificial através da montagem, porém, o resultado em tela para o espectador não é artificial, visto que o movimento não parece ser acrescentado à imagem, mas ele já se encontra em cada uma delas.

A imagem-ação possui qualidades e potências que

se atualizam ou se efetuam em um meio, isto é, em estados de coisas, em espaços-tempos determinados, geográficos, históricos, sociais, e os afetos se encarnam em comportamentos, isto é, em ações que fazem passar de uma situação a outra, que respondem a uma situação pra tentar modificá-la (MACHADO, 2009, p. 265).

Esse tipo de imagem-ação é muito característico do cinema clássico, no qual a percepção da imagem se prolonga mais na ação presente na cena propriamente dita do que no pensamento que se produz para além daquele espaço-tempo determinado em tela pelas imagens em movimento.

A imagem-percepção se refere a “uma imagem viva, que percebe isoladamente ou por subtração, por um enquadramento, o que lhe interessa numa coisa” (MACHADO, 2009, p. 256). Entretanto, não se trata apenas de um enquadramento que isola alguns objetos ou ações, mas é a maneira como se organiza o mundo em relação a um centro de referência, como se organizam as imagens ao redor de uma imagem central privilegiada.

A imagem-afecção tem a ver com as afecções causadas pelas imagens, ou seja, com “os estados dos corpos provenientes da ação de outros corpos [imagens] sobre eles, enquanto os afetos são as variações contínuas desses estados em termos de aumento e diminuição da potência de ser e de agir” (MACHADO, 2009, p. 262). A imagem-afecção seria, portanto, não apenas um tipo de imagem, mas também um componente de todas as imagens.

Assim, “a imagem-percepção recebe o movimento em uma face, a imagem-ação executa o movimento na outra, a imagem-afecção ocupa o intervalo [...] de modo a constituir um conjunto sensorio-motor” (MACHADO, 2009, p. 258). E cada uma dessas variedades é colocada por Deleuze (1985) em correspondência com três tipos de planos: o plano médio para a imagem-ação, o plano de conjunto para a imagem-percepção, e o primeiro plano para a imagem-afecção. Essas dobras conceituais nos auxiliaram a dar consistência para nossa proposta metodológica de compreender os planos mais abertos como a paisagem tradicional e os planos mais fechados como paisagens intensivas.

Com base nessas discussões, os planos com maior potência expressiva seriam os da imagem-percepção (plano de conjunto) e os da imagem-afecção (primeiro plano). Aqui vale pontuar que Deleuze não distingue o primeiríssimo plano, do primeiro plano e do plano próximo/de detalhe ou mesmo do plano americano, “já que o primeiro plano se define não por suas dimensões relativas, mas por sua dimensão absoluta ou sua função, que é de exprimir os afetos como entidade” (DELEUZE, 1985, p. 126), como discutiremos mais adiante.

De acordo com Martin (2005, p. 48),

fazendo do homem uma silhueta minúscula, o plano de conjunto reintegra-o no mundo, tornando-o a presa das coisas, da ‘objetiva’; daí resulta uma tonalidade psicológica bastante pessimista, uma ambiência moral relativamente negativa, mas também por vezes uma dominante dramática exaltante, lírica e até mesmo poética.

Assim, esse tipo de plano exprime, entre outras sensações, a solidão, a impotência a lutar com uma fatalidade, a ociosidade, a inquietude, “a integração dos homens numa paisagem que os protege mas também os absorve” (MARTIN, 2005, p. 48). Sobre o grande plano ou primeiro plano (e aqui incluímos as variações de primeiríssimo plano e plano detalhe, ainda mais fechados), o autor afirma que essa é uma das contribuições mais prestigiosas do cinema, em uma tentativa de “cinema interior”, em especial no uso do grande plano do rosto humano. Esse tipo de plano

corresponde (salvo quando tem um valor unicamente descritivo e desempenha o papel de uma ampliação explicativa) a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental considerável, a um modo de pensar obsessivo. [...] No caso de um plano mostrando um objeto, ele exprime geralmente o ponto de vista de um personagem, materializando o vigor com o qual um sentimento ou uma ideia se impõe ao seu espírito [...] (MARTIN, 2005, p. 50).

Ainda nesse sentido da potência dos planos fechados, além da definição empírica de plano aproximado, Aumont e Marie (2003) comentam que foi acrescida uma definição mais qualitativa ao primeiro plano, principalmente na época do cinema mudo, com as discussões de Epstein e Balázs.

Para Epstein, “o primeiro plano é um elemento essencial de uma poética do filme; ao abalar nossa maneira de olhar nos obriga a ver os seres (sobretudo os rostos) de perto, ele faz com que descubramos o novo, conforme proporções inéditas” (AUMONT e MARIE, 2003, p. 241), sendo o princípio do que chamou de fotogenia. A fotogenia indica em um objeto “um aumento sensorial e sensível da realidade através de sua filmagem” (AUMONT e MARIE, 2003, p. 136). Tem a ver, portanto, com a potência que a câmera tem de fazer com que alguns corpos ou coisas filmadas emanem uma luz própria: uma potência de fascínio que nos toca rapidamente e logo se esvai, que é fugidia.

De maneira geral, podemos dizer que “a imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto” (DELEUZE, 1985, p. 107). Mas se pensarmos que o primeiro plano é apenas uma ampliação do rosto, como afirmar que o rosto é idêntico ao primeiro plano? A questão é que, para Deleuze, o rosto não é apenas o rosto de uma pessoa, mas é possível encontrar traços de “rostidade” em qualquer outro objeto ou parte do corpo. Nesse sentido, o autor afirma que

o rosto é esta placa nervosa porta-órgãos que sacrificou o essencial de sua mobilidade global, e que recolhe ou exprime ao ar livre todo tipo de pequenos movimentos locais, que o resto do corpo mantém comumente soterrados. E cada vez que descobrimos em algo esses dois pólos - superfície refletora e micromovimentos intensivos - podemos afirmar: esta coisa foi tratada como um rosto, ela foi ‘encarada’, ou melhor, ‘rostificada’, e por sua vez nos encara, nos olha... mesmo se ela não se parece com um rosto (DELEUZE, 1985, p. 108).

Por esse motivo, é necessário compreender que o primeiro plano não nos apresenta um objeto parcial destacado de seu conjunto, mas sim “*o abstrai de todas as coordenadas espaço-temporais*, isto é, eleva-o ao estado de Entidade. O primeiro plano não é uma ampliação, e se implica uma mudança de dimensão, esta é uma mudança absoluta” (DELEUZE, 1985, p. 116).

Eisenstein também atribui ao primeiro plano um estranhamento que o torna “um instrumento de desnaturalização do plano [...], um meio de cortar o objeto filmado de sua referência realista, de fazer dele uma espécie de ideograma mais ou menos abstrato” (AUMONT e MARIE, 2003, p. 241). Poderiam então esses planos chamados expressivos, terem também potência de desnaturalização, de colocar em variação o pensamento estabelecido que articula diretamente os planos gerais com a paisagem? Nossa aposta é de que sim e, por isso, nos debruçamos mais sobre os planos fechados do filme *A história da eternidade* para tensionar o conceito, pensando em paisagens intensivas e na polissensorialidade da experiência paisagística.

[CAPÍTULO 2]

Os atravessamentos de linhas afetivas

Nos sentamos para ver o filme brasileiro *A história da eternidade*, do diretor pernambucano Camilo Cavalcante (2014). A obra tem início e estamos no escuro, como que de olhos fechados, enquanto ouvimos as notas delicadas de uma sanfona. A tela preta potencializa nossa entrada no filme pelo som. Com um efeito *fade-in*⁷, a cor preta vai diminuindo e dando espaço para um céu azul claro com poucas nuvens. Em seguida, vemos um menino magro, quase de perfil, mirando seu estilingue para o alto.

Corte para a imagem de uma grande árvore de tronco baixo e galhos secos e retorcidos, ocupando o centro da tela, onde tem início um plano-sequência⁸ de uma procissão e cortejo fúnebre. Debaixo da árvore está sentado um homem com chapéu de couro e barba grande, tocando sanfona. No primeiro plano, um passarinho branco cai sobre a gramínea rasteira e ressecada, e se contorce, atingido pelo estilingue do menino, que se abaixa para apanhá-lo.

Com um jogo de perspectiva, a figura do menino se agiganta. Ele coloca o pássaro dentro de sua sacola tiracolo caminhando em direção ao sanfoneiro, diminuindo de tamanho, até sentar-se ao lado dele. Durante esse movimento do menino, vemos alguns bodes cruzando o caminho. No ritmo de seus sinos pendurados no pescoço, os animais são acompanhados por uma mulher.

O homem segue tocando a sanfona até que os bodes quase desaparecem do quadro, enquanto ouvimos ao longe vozes entoando um cântico. O vento sutilmente balança os galhos da árvore. Conduzindo o cortejo está um homem segurando debaixo dos braços um pequenino caixão branco. O sanfoneiro e o menino levantam e caminham em direção ao cortejo. Fim do plano-sequência.

É assim que começamos a imersão no universo narrativo d'*A história da eternidade*, cadenciados pelos sons do cortejo fúnebre de uma criança em meio a um cenário árido, quente, duro.

⁷ Efeito de transição gradativa entre um plano e outro por intermédio de uma tela escura (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

⁸ O plano é de longa duração e articulado de forma a equivaler a uma sequência, sem que haja cortes ou montagens, em apenas um take de uma ação contínua (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

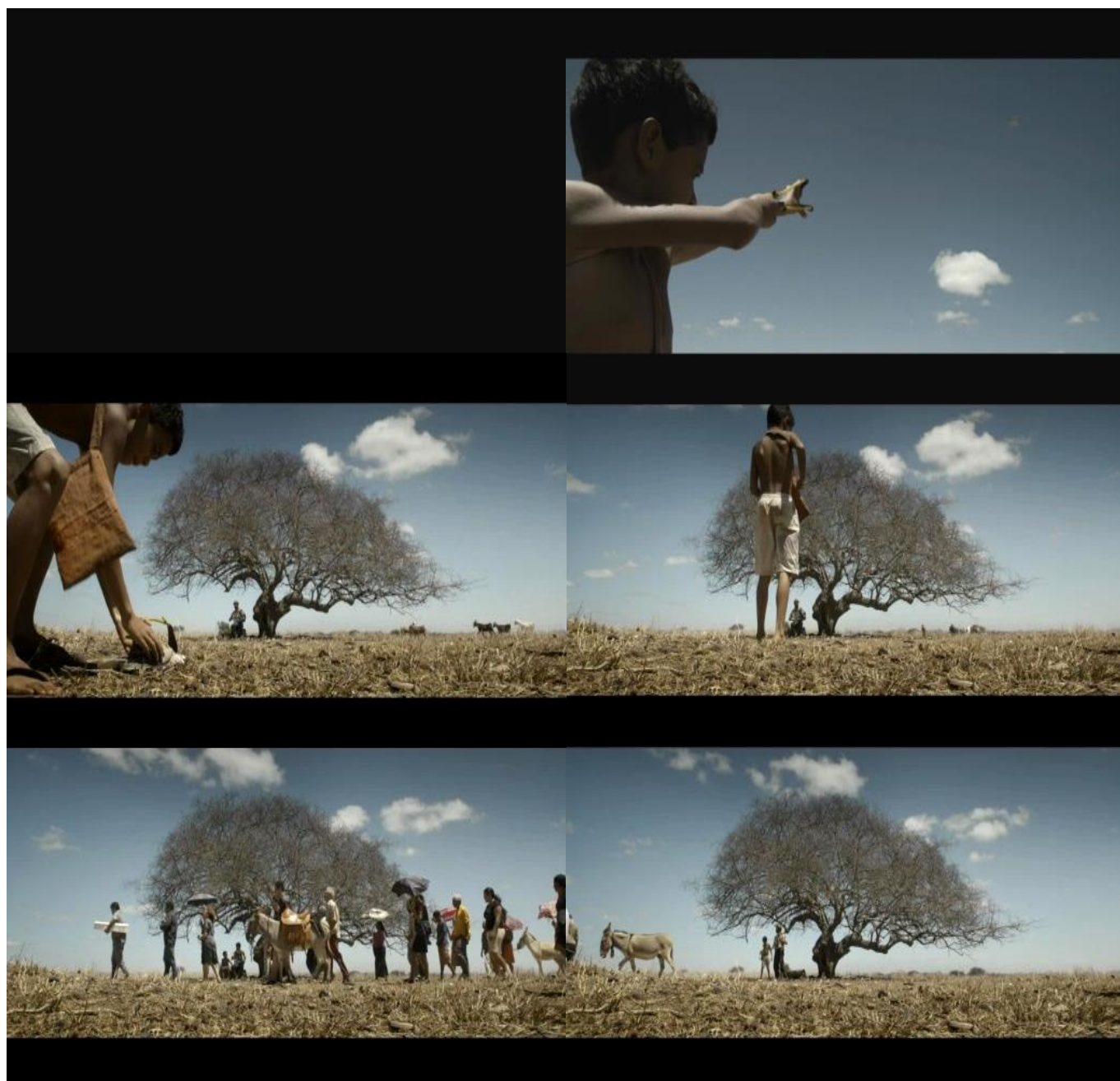


Figura 8 – Fotogramas do plano-sequência inicial (*A história da eternidade*, 2014).

Aos poucos vamos tomando contato com as personagens e o ambiente em que a narrativa se desenrola, nos atentando para os signos e ícones que o filme também nos apresenta. Um pequeno vilarejo incrustado em meio a uma região árida, isolada, com poucas construções: uma igreja, um cemitério, um bar, um telefone público, uma televisão comunitária, poucas casas, não muito além disso. E não apenas por causa das construções, mas também o uso da luz, as cores, o tipo de vegetação, a trilha sonora, as características das personagens... todos esses elementos se apresentam enquanto

imagens emblemáticas em relação ao sertão de nossa memória coletiva, pois são constantemente reforçadas pela cultura visual. Toda essa configuração que o filme introduz, nos atualiza e localiza, via educação visual da memória, que tipo de lugar é aquele. Poderíamos dizer que se trata de uma paisagem cinematográfica hegemônica: o sertão nordestino.

Esse é um cenário recorrente no cinema nacional e nós já estamos, em certa medida, formatados para identificá-lo a partir de determinadas imagens e sons. Apesar disso, ao contrário do que vemos em muito outros filmes, *A história da eternidade* não se pauta na seca, nas revoltas sociais ou nos percalços e mazelas da vida no sertão. No período do Cinema Novo⁹, por exemplo, o sertão era tido como o campo fértil das críticas sociais, o sertão dos cangaceiros e do engajamento político, como observamos em filmes clássicos como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1963), *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964) e *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1964).

N'A *história da eternidade*, entretanto, vemos um sertão mais íntimo, que se desdobra e multiplica, explora os sonhos, angústias, afetos, opressões, solidões, delírios, esperanças e decepções das personagens, em um contínuo de estranhamentos e entranhamentos em suas histórias. Assim, por meio de diversas construções alegóricas, o filme tensiona algumas dualidades já bastante utilizadas na cinematografia nacional como: o moderno e o arcaico, o sertão e o mar, o vilarejo e a cidade, interior e exterior, conduzidos pelos movimentos das personagens. Com essa escolha por associações mais poéticas “intensifica-se a emoção e torna-se o espectador mais ativo. Ele passa a participar do processo de descoberta da vida, sem apoiar-se em conclusões já prontas, fornecidas pelo enredo, ou nas inevitáveis indicações oferecidas pelo autor” (TARKOVSKI, 2010, p. 17).

Ao longo da narrativa, o filme foi suscitando e nos convidando a algumas reflexões acerca da paisagem enquanto categoria geográfica. As questões sobre o corpo, a polissensorialidade e a intensidade nos capturaram sobremaneira, nos levando também aos questionamentos: afinal, em que escalas a paisagem se apresenta? O corpo é considerado na experiência paisagística? Essas foram algumas inquietudes que a relação com essa obra fez brotar e que começaram a guiar nossos movimentos de análise do filme.

⁹ O Cinema Novo foi um movimento cinematográfico brasileiro que surgiu na década de 1950 até início da década de 1970. Com o intuito de lançar uma perspectiva crítica ao cinema que até então vinha sendo produzido no Brasil, os cineastas desse movimento buscam maior realismo em seus filmes, com poucos recursos financeiros e cunho fortemente político (NAGIB, 2001).

2.1. Delineando os percursos da análise

Quando elegemos um filme como nosso objeto de pesquisa e reflexão, é necessário pensar em uma metodologia que possibilite os movimentos capazes de articular as imagens captadas pela câmera com o exterior material, como bem nos alerta Queiroz Filho (2009). Desse modo, para aproximar geografia e cinema é preciso “uma mudança radical do modo como a geografia pode olhar para os filmes e, em contrapartida, o entendimento que temos de seus conceitos quando olhamos para as imagens de cinema e, nela, produzimos geografias (QUEIROZ FILHO, 2009, p. 154).

Não há uma metodologia única e definitiva para analisar filmes na geografia e isso, em certa medida, também tem relação com o modo como as imagens se manifestam e nos afetam. Desse modo, nos apoiamos sobretudo nos trabalhos dos geógrafos Wenceslao de Oliveira Jr., Antonio Carlos Queiroz Filho, Ana Francisca de Azevedo e outras obras dentre o nosso referencial teórico de fundamentação metodológica para compor os procedimentos analíticos da pesquisa.

Tivemos como base da análise dois procedimentos de aproximação com o filme: a observação e a descrição minuciosa da obra, olhando para o filme como se fosse um grande plano geral, o que nos permitiu observar melhor as possibilidades de escalas intensivas para pensar a paisagem. A partir disso, iniciamos a análise interna de cada uma das paisagens narrativas e seus cenários, articulando com as discussões sobre as linhas afetivas. Alegoricamente, esse foi o momento de olhar para o filme como um plano fechado. Assim, buscamos discutir alguns temas recorrentes que o filme adensa e problematiza, como as relações entre o mar e o sertão, interior e exterior, moderno e arcaico, e em como isso reverbera na experiência paisagística.

O movimento descritivo permite uma visão detalhada do filme de maneira geral, de sua história e de como ela está sendo contada. Trata-se de uma descrição por decupagem: a escolha dos enquadramentos, movimentos de câmera, alguns tipos de planos e ângulos de filmagem, duração das cenas, trilha sonora e de toda a *mise-en-scène* dos planos. A *mise-en-scène* (que significa “pôr em cena”), inclui quatro aspectos: o cenário (características do ambiente físico); figurino e maquiagem (caracterização das personagens); iluminação e cor; encenação dos atores e suas expressões e gestos. É o enquadramento que nos permite ter a sensação de estar perto ou longe da *mise-en-scène* de um plano, através do distanciamento da câmera (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

A importância de estar atento a todos esses elementos reside no fato de que “o elemento básico do cinema, que permeia até mesmo suas células mais microscópicas, é a observação” (TARKOVSKI, 2010, p. 75), que se dá de forma simples e direta. Partindo desse pressuposto, o cineasta russo Andrei Tarkovski (2010, p. 126) afirma que no cinema,

de forma ainda mais intensa, a observação é o primeiro princípio da imagem, que sempre foi inseparável do registro fotográfico. [...] De nenhum modo, porém, é possível elevar cada tomada à condição de uma imagem do mundo; o mais comum é que ela se limite à descrição de algum aspecto específico.

Temos aqui uma relação entre a linguagem cinematográfica e tradição descritiva da ciência geográfica, que era inicialmente o principal papel da geografia: descrever a Terra. Dessa maneira, podemos dizer que, assim como na tradição geográfica, “para narrar, o cinema descreve. É a partir de quadros apresentados sequencialmente que as histórias contadas nos filmes se tornam existentes” (OLIVEIRA JR., 1999, p. 11). Entretanto, ainda que possamos falar de uma ideia contida na imagem fílmica ao descrevê-la por meio de palavras, Tarkovski (2010) afirma que nenhuma descrição será totalmente adequada, pois a compreensão de uma imagem não é um processo exclusivamente cerebral. Por esse motivo, apenas a descrição não nos basta, mas ela é uma etapa inicial necessária ao processo de imersão na obra.

Durante esse movimento também foram capturados uma série de fotogramas, que são imagens fixas de um único quadro ou frame do vídeo. Para isso, foi utilizado o programa de reprodução de mídia, usando como recurso uma tecla de comando que, quando acionada, registrava automaticamente a captura em uma pasta específica, criando um acervo com todos os fotogramas eleitos e que causaram algum tipo de afetamento em nós.

Sobre esse processo de escolha dos fotogramas, Tarkovski (2010) destaca a importância da percepção do tempo que flui entre as tomadas e que confere ritmo ao filme. Assim, a captura desses fotogramas significativos passa também pelo atravessamento dessa “pressão do tempo” em nós. O cineasta nos questiona:

De que modo o tempo se faz sentir numa tomada? Ele se torna perceptível quando sentimos algo de significativo e verdadeiro, que vai além dos acontecimentos mostrados na tela; quando percebemos,

com toda clareza, que aquilo que vemos no quadro não se esgota em sua configuração visual, mas é um indício de alguma coisa que se estende para além do quadro, para o infinito: um indício de vida (TARKOVSKI, 2010, p. 139).

Com esses movimentos de observação e descrição iniciais, dividimos o filme baseados nas paisagens narrativas, que pautam e dão o tom à trama: pé de galinha, pé de bode e pé de urubu. Dentro dessas paisagens narrativas estão dispostos os diferentes cenários do filme que separamos em dois grupos: (1) de fora e (2) de dentro.

Compõem os cenários de dentro todos aqueles que têm conexão material direta com o vilarejo no qual a narrativa se passa, ou seja, que estão distribuídos dentro do vilarejo como, por exemplo, o cemitério, as casas das personagens, a igreja, o bar, o orelhão e o caminhão pau-de-arara. Esses dois últimos cenários (orelhão e caminhão), fazem também a conexão entre o de dentro e o de fora. Os cenários de fora, por sua vez, são aqueles referenciados ou aludidos pelos personagens, mas que não são apresentados no espaço visível da tela ou aparecem apenas via imaginação ou sugestão. Esse é o caso, especialmente da feira, de São Paulo e do mar. A relação posta, portanto, é essa: dentro e fora do filme.

Alguns cenários se repetem em todas as paisagens narrativas, outros não, mas é interessante atentar para as particularidades que cada um apresenta com a mudança de uma paisagem narrativa a outra. Partindo desse delineamento, construímos uma imagem para facilitar a visualização das divisões e da espacialidade presente na obra. Para isso, utilizamos recortes dos próprios fotogramas capturados, fazendo uma montagem.

A partir desse momento nos preocupamos em analisar o filme sob diferentes ângulos dentro das paisagens narrativas da obra e começamos a nos deter ainda mais nas relações estabelecidas entre personagens e a dimensão espacial no filme. Em outras palavras, estávamos preocupados em como as imagens no filme produzem e atualizam determinadas imaginações espaciais.

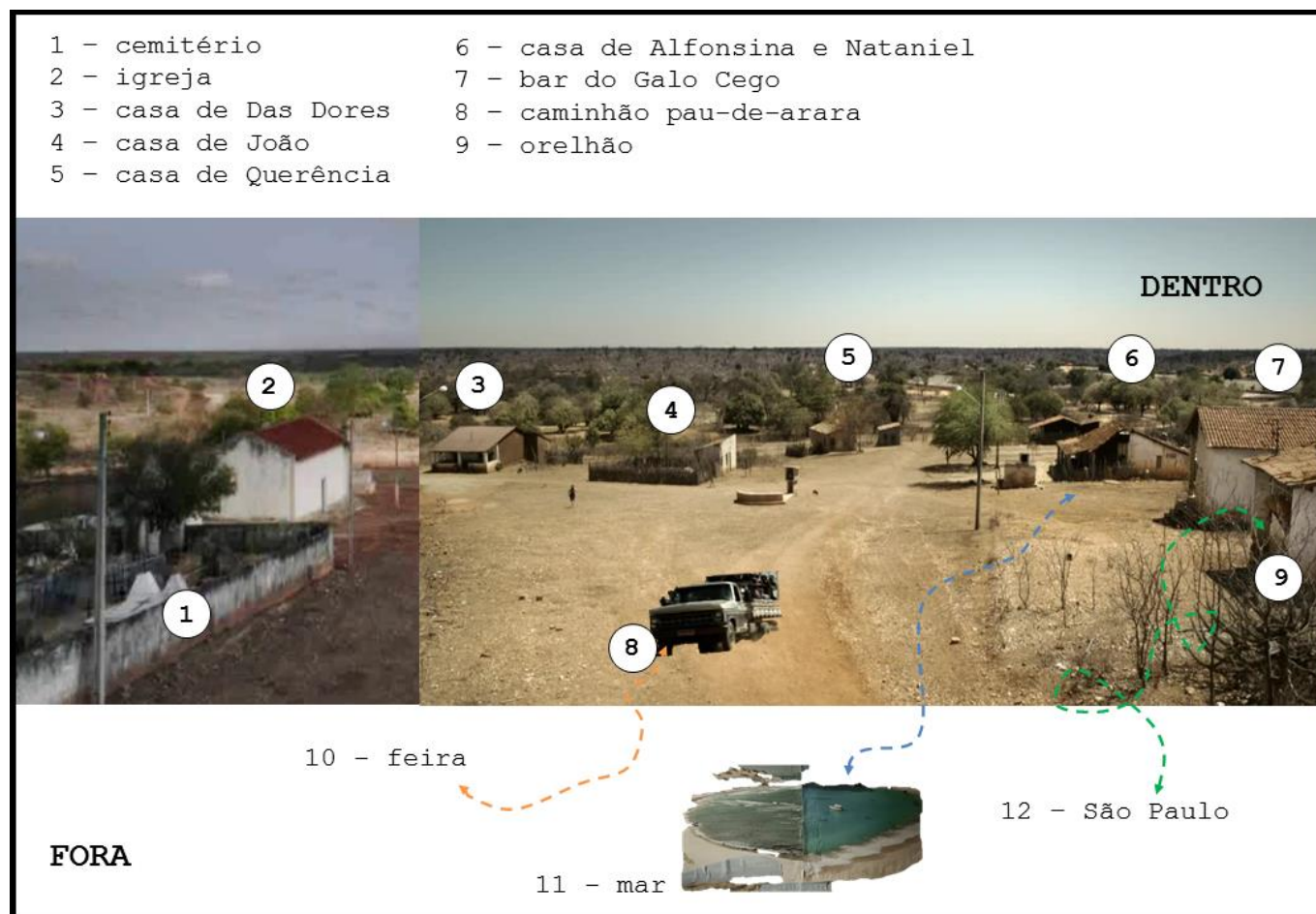


Figura 9 – Cenários e paisagens narrativas do filme *A história da eternidade*
(elaboração dos autores, 2016).

É interessante notar nesse processo de análise que “tudo que é material se desmaterializa, se assim o quisermos. O rio pode ser estrada, a guerra pode ser angústia, a floresta pode ser treva... e podem ser também, e ao mesmo tempo, tão somente um rio, uma guerra, uma floresta...” (OLIVEIRA JR., 2002, p. 293). Dessa forma, buscamos olhar além do que a imagem nos apresenta diretamente, pois o foco não é nem a personagem em si, nem a experiência individual do espectador.

A tentativa é, ao contrário, pensar em outra escala, em termos de manifestações alegóricas e em como o cinema agencia esses pensamentos e imaginações espaciais acerca da paisagem, visto que as imagens e sons fílmicos são instrumentos potentes na construção de memórias coletivas. Assim, entendemos que interpretar “somente pela mensagem explícita, visível ou dedutível pela história narrada é também uma interpretação incompleta, um naturalismo científico [...]” (ALMEIDA, 1999, p. 38).

Na análise fílmica, portanto, os ícones e alegorias se tornam recursos importantes. A alegoria é utilizada, não apenas pelo cinema, para referenciar algo

distinto de seu sentido literal, fazendo alusão a uma espécie de significação oculta. Assim, é possível, a partir de uma leitura intertextual em vários níveis, identificar sentidos duplos ou figurados em algumas imagens, ou seja, revelar algo que não está lá visualmente. É nesse sentido que Tarkovski (2010, p. 139) afirma que “sempre há mais num filme do que aquilo que se vê [...]. Sempre descobriremos nele mais reflexões e ideias do que as que ali foram conscientemente colocadas pelo autor”.

Para explicitar essa relação de sentidos duplos, Martin (1990) definiu dois tipos de conteúdo da imagem: o conteúdo aparente e o conteúdo latente ou, ainda, conteúdo explícito e conteúdo implícito, “sendo o primeiro direta e imediatamente legível e constituindo o segundo (eventual) o sentido simbólico que o diretor quis dar à imagem ou aquele que o espectador reconhece por si mesmo” (MARTIN, 1990, p. 93).

Azevedo (2012; 2015) aponta a iconologia de uma obra fílmica como um recurso analítico fundamental para pensar a paisagem cinematográfica, visto que tal paisagem “irrompe em cada filme através da evocação de um sistema de signos, uma composição pictórica culturalmente codificada que ora aprisiona ora emancipa” (AZEVEDO, 2015, p. 86). Assim, essa autora afirma que, conforme realizamos essa exploração do “conflito iconológico” da paisagem, a experiência estética vai se aproximando mais de uma experiência de contato e menos de uma experiência à distância.

Panofsky (1979) destaca que uma das etapas de análise de uma obra visual está relacionada ao significado intrínseco ou de conteúdo da imagem, ou seja, é aquele apreendido pela identificação de princípios e atitudes básicas de uma nação, período, classe social e crenças que revelam uma atitude emocional característica de um determinado período. Esse autor afirma que entender formas puras, motivos e imagens como sendo manifestações desses princípios, é dotá-los de valores simbólicos. Interpretar tais valores é papel da iconologia. A iconologia, portanto, é um método interpretativo que realiza a análise das imagens, histórias e alegorias, não se restringindo à pura descrição dos motivos.

Partindo desses pressupostos, nos atentamos para a simbologia atrelada às imagens que se mostraram significativas para essa obra dentro de cada paisagem narrativa, fazendo apontamentos mais específicos. Assim, articulamos as paisagens narrativas à nossa imaginação e memória coletiva e ao nosso catálogo de imagens, resultado de uma educação visual, como discutimos no primeiro capítulo. Isso porque, de acordo com Almeida (1999, p. 41), “tudo o que envolve o momento psicológico do

intervalo trazido pela visão da imagem e que não estão visíveis nela segue percursos mentais da imaginação, transitam [...] principalmente, pela memória”.

Articulando essas questões e pensando na correlação entre a linguagem do cinema e a paisagem, tomamos como ponto de partida dessa análise fílmica a proposição metodológica que apresentamos anteriormente: a de fazer uma analogia entre o grande plano e a paisagem tradicional como janela da contemplação e exterioridade, e o primeiro plano como a possibilidade de uma paisagem intensiva, destacando o corpo enquanto escala menor para pensar a paisagem.

2.1.1. Linhas afetivas que atravessam paisagens

Tendo definido as paisagens narrativas e seus cenários de dentro e de fora, nossa intenção é que também seja incorporado na análise como se dão os atravessamentos das linhas afetivas nesses locais e corpos que os ocupam, refletindo na experiência paisagística. Nesse contexto, é importante apresentar aqui como trabalharemos com essa noção das linhas de que somos formados, partindo dos processos de subjetivação na esquizoanálise de Deleuze e Guattari: as linhas duras, maleáveis ou de fuga.

Antes de entrar nas caracterizações das linhas, vale nos atentarmos para o que vem a ser esse processo de subjetivação. Cassiano e Furlan (2013) nos explicam que a noção de subjetividade da modernidade está organizada em torno da identidade entre consciência e pensamento e que apenas esse pensamento puro conquistaria o “conhecimento verdadeiro”, partindo do entendimento do cogito em Descartes. A esquizoanálise, por sua vez,

no bojo de um movimento mais amplo de descentralização do cogito e recuperação da dignidade do corpo enquanto fonte de sentidos que a consciência desconhece, opera a crítica dessa noção clássica de sujeito, afirmando, inicialmente, seu processo de constituição (CASSIANO e FURLAN, 2013, p. 372).

Portanto, trata-se mais de um processo de subjetivação-dessubjetivação que faz variar a organização de nossos sentidos segundo nossas relações com os outros e com o mundo e menos de um dado ou ponto de partida essencial. O sujeito não é definido por uma noção de indivíduo ou de identidade, mas sim de agenciamentos, do corpo como

campo de variação contínua. Em outras palavras, de acordo com Cassiano e Furlan (2013), para a Esquizoanálise o que existe em nós não é um sujeito único, mas vários sujeitos que se manifestam a depender dos contextos e linhas que o atravessam: sujeito-trabalhador, sujeito-aluno, sujeito-mãe, por exemplo.

Campos (2008, p. 9) faz uma associação entre a montagem cinematográfica e essa noção de campo de variação, apontando que

cada plano exerce sua força e sofre a de outro. A cada novo ‘agenciamento’ entre os planos há a proliferação de centros e a multiplicação de sentidos. Uma boa montagem funcionaria de forma a realizar agenciamentos. Um agenciamento, para Deleuze, é justamente um arranjo, uma combinação de elementos heterogêneos que fazem surgir algo novo, que não é nenhum dos elementos originais, mas novas formas de multiplicidade.

Esse caráter de multiplicidade está presente na concepção das linhas afetivas, que são apresentadas, sobretudo, no texto “1874 – Três Novelas ou ‘O que se Passou?’”, no qual Deleuze e Guattari analisam a estrutura narrativa de algumas novelas e afirmam que também somos feitos de linhas. Entretanto, “não queremos apenas falar de linhas de escrita; estas se conjugam com outras linhas, linhas de vida, linhas de sorte ou de infortúnio, linhas que criam a variação da própria linha de escrita, linhas que estão *entre as linhas* escritas” (DELEUZE e GUATTARI, 1996). Assim, apesar de apresentarem a noção das linhas em um contexto literário, podemos observar essas nuances não apenas na linguagem cinematográfica, mas na vida.

Essas linhas de que somos feitos são processos de segmentaridade que podem nos ser impostos por forças exteriores, nascer por um acaso ou encontro, ou serem inventadas, mas que estão constantemente se misturando e interferindo umas nas outras, formando redes, malhas. O atravessamento dessas linhas pode ter um efeito que dura apenas instantes e se esvai ou que se prolonga em nossas vidas, dependendo da intensidade dos encontros.

As linhas de segmentaridade dura são características dos grandes estratos ou conjuntos molares que dividem a sociedade e nos estratificam. Geralmente elas estabelecem dualidades como as de classe sociais, gêneros, instituições (homem-mulher, pobre-rico, por exemplo), mas também estão presentes nos relacionamentos interpessoais. Assim, vão “agrupando os sujeitos em dois grupos segundo a lógica dos

cortes: quem pertence e quem não pertence ao contexto que essas linhas atravessam e constituem - são linhas de ordem e estabilidade” (CASSIANO e FURLAN, 2013, p. 373), de normatização, enquadramento, fixação.

Deleuze e Guattari (1996, p. 62) afirmam que nesse tipo de linha tem-se um porvir e não um devir, “de um modo que não é feito para perturbar nem para dispersar, mas ao contrário para garantir e controlar a identidade de cada instância”. Nesse sentido, como aponta Mizoguchi (2016), toda linha dura é uma forte operadora de identidades, havendo, portanto, uma espécie de “endurecimento identitário”, que estanca o campo de variação do corpo. Mas “de forma alguma é uma linha de morte [...]. Ela comporta até mesmo muita ternura e amor. Seria fácil demais dizer: ‘essa linha é ruim’, pois vocês a encontrarão por toda a parte, e em todas as outras” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 62).

As linhas de segmentaridade maleável ou moleculares são caracterizadas por desestratificações relativas e que, “ao contrário dos grandes movimentos e cortes que definem os estratos, compõem-se de elementos rizomáticos, esquizos, sempre em devir, fluxos sempre em movimento que retiram o homem da rigidez dos estratos” (CASSIANO e FURLAN, 2013, p. 373).

Nos termos de Deleuze e Guattari (1996, p. 66),

essa linha molecular mais maleável, não menos inquietante, muito mais inquietante, não é simplesmente interior ou pessoal: ela também põe todas as coisas em jogo, mas em uma outra escala e sob outras formas, com segmentações de outra natureza, rizomáticas ao invés de arborescentes. Uma micropolítica.

Proporcionando maior fluidez em relação às estagnações e aos sistemas duais impostos pelas linhas duras, as linhas maleáveis possibilitam ao desejo a criação de novas relações e formas de vida, colocando-nos em devir e em estado de intensidades.

As linhas de fuga, por sua vez, são aquelas que escapam, que rompem com os estratos promovendo “mudanças bruscas muitas vezes imperceptíveis, não sendo sobrecodificadas nem pelas linhas duras e nem pelas maleáveis. São rupturas que desfazem o eu com suas relações estabelecidas, entregando-o à pura experimentação do devir, ao menos momentaneamente” (CASSIANO e FURLAN, 2013, p. 374). Sendo assim, essas são linhas bastante ativas e imprevisíveis, que não se apoiam em nenhum

tipo de identidade ou forma fixa, mas que precisam, em grande medida, serem inventadas, visto que são forças de criação.

Deleuze e Guattari (1996, p. 64) definem a linha de fuga como uma “linha que não mais admite qualquer segmento, e que é, antes, como que a explosão das duas séries segmentares”. Entretanto, os autores destacam que não significa que a linha de fuga de um indivíduo ou de um grupo não possa lançá-lo para uma segmentaridade dura também. O exemplo que dão é, que no amor, a linha criadora de um pode ser o aprisionamento de outro.

Para fazer a análise das linhas e seus fluxos na narrativa fílmica *d'A história da eternidade*,

pode-se partir da segmentaridade dura, é mais fácil, é dado; e em seguida ver como ela é mais ou menos recortada por uma segmentaridade maleável, uma espécie de rizoma que cerca as raízes. E em seguida ver como a ela ainda se acrescenta a linha de fuga. E as alianças e os combates. Mas pode-se partir também da linha de fuga: talvez seja ela a primeira, com sua desterritorialização absoluta. É evidente que a linha de fuga *não vem depois*, está presente desde o início, mesmo se espera sua hora e a explosão das outras duas (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 73).

Pautados nessas questões é possível criar aqui uma dobra que faz confluír a noção das linhas com a discussão da paisagem. Isso se dá a partir do momento em que tomamos como referencial a noção mais ampla de corpo: uma pessoa, animal, ideia, sensação, alma, o corpo social, o corpo da terra, corpos morais... (DELEUZE e GUATTARI, 1996). Assim, compreendemos que a paisagem também é atravessada por essas linhas, sobretudo quando temos como perspectiva a paisagem como uma experiência de comunicação e de contato entre diversas entidades e não apenas da contemplação distanciada de um objeto estético (AZEVEDO, 2012).

Quando falamos de experiência, estamos falando de uma experiência espacial e, “mais especificamente da experiência com os lugares, não como Outro do corpo-sujeito, mas como radicalização do corpo [...] como encontro” (OLIVEIRA JR., 2015, p. 323). Esse encontro é o das trajetórias múltiplas e heterogêneas, como discute Massey (2015) em sua concepção do espaço como simultaneidade de “estórias-até-agora”, que estão

sempre em construção e negociação, atravessadas a todo momento por diversas linhas afetivas.

Assim como não atribuímos hierarquias aos tipos de linha, tampouco há uma cisão ou hierarquia de sentidos na experiência da paisagem, mas um diálogo e mistura entre eles. Nessa busca pela “rearticulação do visual e do afectivo na experiência de paisagem” (AZEVEDO, 2012, p. 28) por meio da paisagem cinematográfica, temos não apenas a experiência do indivíduo, mas toda a construção e agenciamento coletivo da paisagem, amparados em grande medida pela cultura visual e pelas imagens-clichês de determinadas paisagens: na forma como elas são apresentadas e atualizadas pelo cinema.

Poderíamos dizer que a ideia de paisagem como um “artifício geográfico-científico de visualização que objetifica o lugar como identidade única numa representação cindida dos corpos” (OLIVEIRA JR., 2015, p. 318), funciona como uma linha dura que atravessa a paisagem e que estabelece um modo de pensar no qual o espaço é totalmente externo ao sujeito e a paisagem seria apenas uma das representações que o sujeito faz desse espaço.

Além disso, o processo de subjetivação-dessubjetivação na esquizoanálise faz uma dobra que une a dimensão social e a dimensão individual a partir dessa relação de forças que estratificam ou desestratificam nossos corpos, aprisionam ou dão vazão aos nossos desejos. Nesse contexto, “não é preciso negar as formas, os estratos, ou ignorá-los imprudentemente. Mas sim neles se instalar para experimentar as possibilidades que têm para oferecer” (CASSIANO E FURLAN, 2013, p. 378), criando outras políticas. Dito de outro modo, não é preciso negar ou ignorar as formas tradicionais da paisagem, mas procurar nelas fissuras que ampliem as possibilidades e façam o conceito variar. Assim, apresentaremos a seguir algumas das variações minoritárias de paisagem que *A história da eternidade* coloca em questão.

2.2. O sertão vai virar mar?

O mar aparece de maneira significativa na narrativa fílmica, sobretudo na trama que envolve a personagem Alfonsina, ainda que praticamente não apareça diretamente em tela, fazendo parte dos cenários de fora e das três paisagens narrativas, apresentando

particularidades e predominância de atravessamento de determinadas linhas afetivas em cada uma delas, como veremos adiante.

Buscamos no dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2006) as possibilidades de interpretação do mar, do oceano e da água, de maneira geral. Segundo apontam os autores, o mar é o símbolo da dinâmica de vida e da fertilidade, mas também da morte: tudo sai e retorna ao mar. As águas em movimento do mar simbolizam “um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão e que pode se concluir bem ou mal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 592).

O mar e o oceano são também símbolos da criação e, devido à sua extensão que quase parece sem limites, nos remete a imagens de uma indeterminação original e indeterminação de um final: a liberdade plena. Mas essa liberdade é ambígua e volúvel, podendo rapidamente passar da purificação e calmaria de águas mansas para a travessia perigosa do mar agitado. Dessa forma,

as águas, massa indiferenciada, representando a infinidade dos possíveis, contém todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção. Mergulhar nas águas para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se de novo num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 15).

Estabelecemos uma relação com o diretor Glauber Rocha, visto que a presença do mar no sertão de suas obras é muito marcante, sobretudo no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), no qual ouvimos um de seus refrãos mais emblemáticos e quase profético: “o sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão”, cantado e repetido em alguns diálogos do filme por diferentes personagens como o beato Sebastião, o cangaceiro Corisco, e o vaqueiro Manoel.

A “profecia” que já vinha desde o livro *Os sertões*, de Euclides da Cunha, se cumpre ao final do filme quando a imagem do mar invade o sertão, “significando que o litoral rico se tornaria o interior pobre e vice-versa [...] em um mar metafórico referente

ao processo revolucionária pelo qual o oprimido tomará o poder, castigando o opressor” (NAGIB, 2001, p. 2-3). O mar como passagem para o paraíso utópico.

Apesar da associação com a obra de Glauber Rocha, o mar de *A história da eternidade* é outro, não tem a mesma carga simbólica das revoluções sociais apresentadas no Cinema Novo. O mar, para Alfonsina, não é apenas travessia ou passagem, é destino. É a transitoriedade do desejo que se faz e desfaz no ritmo das ondas, em suas incertezas e indefinições. Sua ligação com ele aparece logo na primeira cena em que a personagem nos é apresentada.

Adentramos na casa de Alfonsina e sua família por meio de uma sequência em plano detalhe que intercala uma lâmpada que acende e apaga, escurecendo a tela e mostrando bibelôs de porcelana, um antigo rádio de onde sai uma música lenta como som diegético, novelos de lã colorida, bonecas, a mão que segura um dispositivo que aciona com o polegar e recortes e colagens criando montagens com imagens de praias e mares.

Ao fim dessa sequência de planos detalhes, vemos Alfonsina, uma jovem por volta dos 15 anos, de cabelos levemente encaracolados, longos e escuros, deitada de bruços na cama, com as pernas dobradas para cima, o rosto apoiado na mão, olhando para as imagens recortadas provavelmente de revistas e coladas na parede de seu quarto, logo acima da cabeceira da cama de madeira, com um olhar bastante sonhador. Ela tem o grande desejo de conhecer o mar e encontra também na figura do tio João uma possibilidade de liberdade.

As imagens da parede são, no geral, praias fotografadas durante o dia, com as águas muito claras, com ondas, coqueiros ou montes vegetados ao fundo, com algumas embarcações ou pessoas se banhando. Mais adiante veremos a potência dessas figuras recortadas no mar imaginário e idealizado de Alfonsina, ou seja, como as imagens ajudam a construir nossa memória e imaginação espacial. A iluminação da cena é baixa e as cores são pouco vibrantes. A porta do quarto se abre e entra um menino que desliga o rádio bruscamente, chamando para o jantar e quebrando o ritmo da cena.

Seguindo na narrativa, temos o primeiro contato com a casa de João, tio de Alfonsina, quando ela vai levar seu jantar e pede para que ele lhe conte outra vez como é ver o mar. Ela entra na casa, mal iluminada com apenas três lamparinas acesas, que ele posiciona para iniciar sua performance. O tio pega um lençol branco e começa a movimentá-lo como se fossem ondas, fazendo uso do jogo de luz e sombra proporcionado pelas lamparinas.

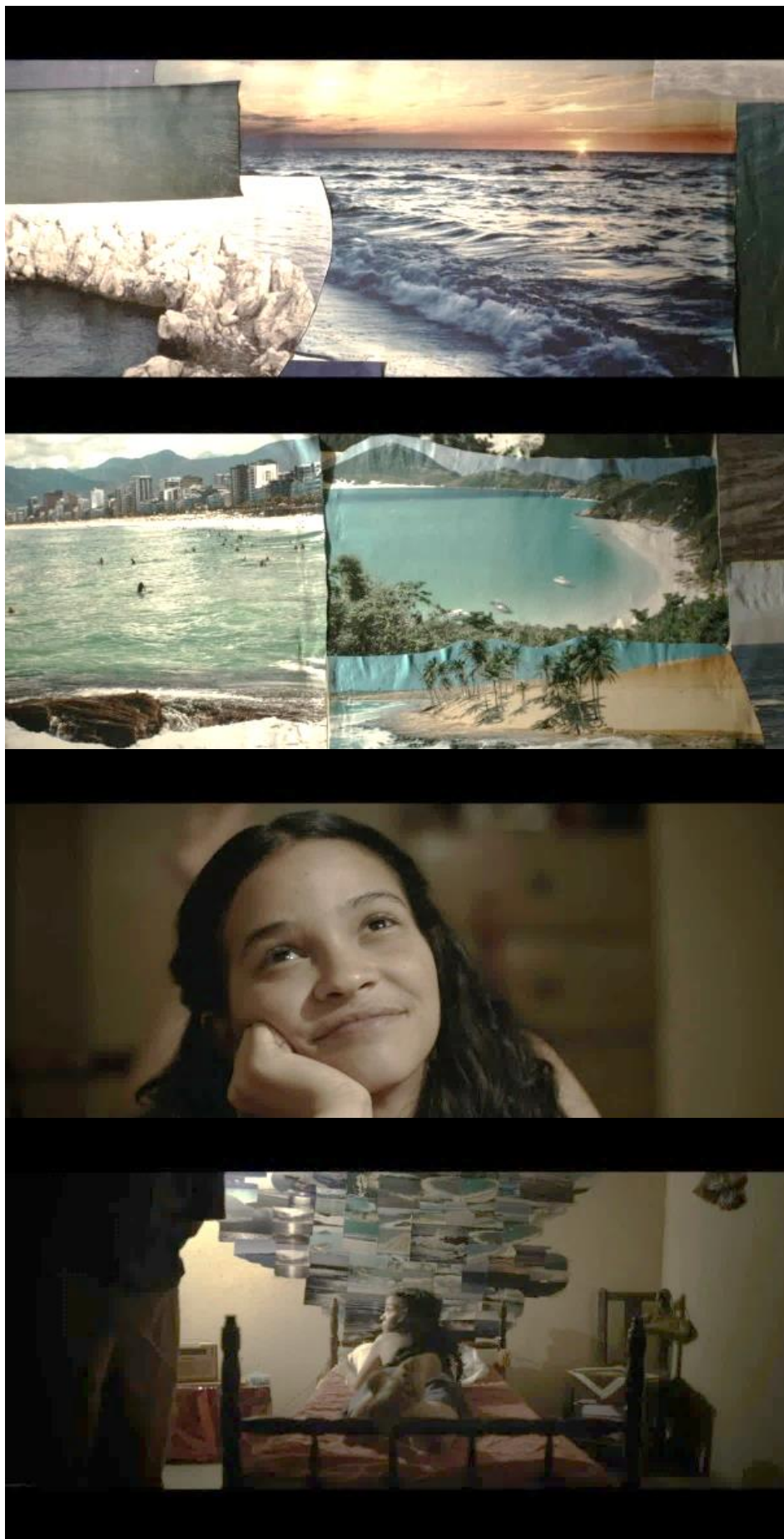


Figura 10 - Sequência de fotogramas: Colagens do mar de Alfonsina (*A história da eternidade*, 2014)



Figura 11 - Sequência de fotogramas: João declamando o poema Amar (*A história da eternidade*, 2014).

Observamos que a luminosidade presente em muitas cenas do filme se dá por fontes diegéticas de luz, ou seja, de elementos presentes na própria cena, como as lamparinas. Essa escolha estilística tem inspiração na técnica do *chiaroscuro*¹⁰, muito característica das obras do pintor italiano Caravaggio (1573), que em certa fase de sua vida apostou em um estilo com fortes contrastes luminosos e espessas sombras, deixando os elementos de ambientação quase sumidos na escuridão. Assim, ficavam iluminados unicamente “os elementos essenciais da composição. Os corpos ganharam em monumentalidade e plasticidade; as figuras, captadas de uma grande proximidade [...], tendiam a quebrar o plano da tela invadindo o espaço do espectador [...]” (LOPERA *et al.*, 1996, p. 64).



Figura 12 – *Davi com a cabeça de Golias*, 1609-1610, Caravaggio.



Figura 13 – *A vocação de São Mateus*, 1599-1600, Caravaggio.

A importância de destacar a luminosidade das imagens para pensar a paisagem está atrelada ao fato de que “*siempre que vemos hay luz y es a través de ella como vemos. Precisamente por esta razón la luz, aquello que hace visible el mundo, es el elemento que permite que exista el paisaje*”¹¹ (MADERUELO, 2006, p. 143). A qualidade cromática, a intensidade, a direção, a difusão da luz são valores emocionais e

¹⁰ Essa técnica tem a finalidade de sugerir volume através de grandes contrastes entre luz e sombra, entre objeto e pano de fundo, trata-se de uma iluminação dramática, com poucos focos de luz (LOPERA *et al.*, 1996).

¹¹ “sempre que vemos há luz e é através dela que vemos. Precisamente por essa razão, a luz, aquilo que torna o mundo visível, é o elemento que permite que a paisagem exista” (MADERUELO, 2006, p. 143, tradução livre).

plásticos da paisagem, segundo esse autor, e são eles que constroem ou reforçam a sensação de lugares tristes ou alegres, sossegados ou violentos, por exemplo.

Ainda sobre a importância da luz, Besse (2006) afirma que a paisagem é revelação da cor, destino e vocação da luz. Entretanto, vale atentar para o fato de que “a cor se desdobra em duas impossibilidades simétricas, ela surge como lugar da visibilidade entre dois extremos que anulam toda visão: a total transparência e a total opacidade. Ambas cegam” (BESSE, 2006, p. 55).

Retomando essa cena, para contar a Alfonsina como é o mar, o tio se coloca a declamar o poema “Amar” de Carlos Drummond de Andrade (2012, p. 43), enquanto a menina o observa fixamente e as palavras brotam:

*“Que pode uma criatura senão,
entre criaturas, amar?
amar e esquecer,
amar e malamar,
amar, desamar, amar?
sempre, e até de olhos vidrados, amar?”*

*Que pode, pergunto, o ser amoroso,
sozinho, em rotação universal, senão
rodar também, e amar?
amar o que o mar traz à praia,
o que ele sepulta, e o que, na brisa marinha,
é sal, ou precisão de amor, ou simples ânsia?*

*Amar solenemente as palmas do deserto,
o que é entrega ou adoração expectante,
e amar o inóspito, o áspero,
um vaso sem flor, um chão de ferro,
e o peito inerte, e a rua vista em sonho,
e uma ave de rapina.
Este o nosso destino: amor sem conta,
distribuído pelas coisas perversas ou nulas,
doação ilimitada a uma completa ingratidão,
e na concha vazia do amor a procura medrosa,
paciente, de mais e mais amor.*

*Amar a nossa falta mesma de amor, e na secura nossa
amar a água implícita, e o beijo tácito, e a sede infinita.”*

Publicado originalmente em 1951 no livro “Claro Enigma”, esse poema de Carlos Drummond de Andrade apresenta alguns dualismos como construção-destruição, ausência-presença, transitório-eterno. Nos deteremos aqui nas estrofes que fazem referência ao mar e os elementos que o compõem: praia, brisa marinha, sal, concha, água. Há um desejo pelo que traz a sensação do mar ou pelas coisas que o mar traz? A

concha, mesmo vazia, carrega em si o mar, a brisa que toca o corpo carrega em si o mar. Como matar a sede na água salgada, se beber desse sal só aumenta a sede? “Sede infinita”. É essa a eternidade do mar? Mas e se não concebermos o desejo como falta, o que sobra? Criação. Sobre o desejo, nos debruçaremos mais no terceiro capítulo.

Outra vez o ritmo da cena é interrompido e João sequer consegue terminar de declamar o poema, quando Nataniel aparece para chamar Alfonsina e tem uma conversa séria com o irmão, sobre sua situação financeira, atravessando e rompendo a linha criativa e maleável que ali se formava a partir da poesia. João vive de favor nessa casa em frente à de Nataniel. Incompreendido principalmente pelo irmão, chega a ser tratado como louco ou vagabundo, situação que é agravada por seus ataques de epilepsia. Por sua vez, Nataniel, que quase sempre se apresenta como uma figura imponente, autoritária e pragmática, não compreende os anseios da filha, nem sua admiração por seu irmão.

Como destacaram Deleuze e Guattari (1996), nossa vida não é feita apenas de grandes conjuntos molares como o Estado, as instituições, as classes, mas os sentimentos e relacionamentos também são segmentarizados. Assim as ações das personagens interferem umas nas outras, tem influência sobre suas decisões, lançando-os para uma ou outra linha.

Mais à frente na narrativa fílmica, com a trilha sonora instrumental lenta, há uma cena na cozinha da casa de Alfonsina onde, em plano detalhe, vemos um copo de vidro com água no qual alguém coloca algumas colheres de sal e mistura. Reconhecemos as mãos de Alfonsina, quando corta para um *close-up* no qual ela primeiro prova a água com sal da colher e depois molha a mão dentro do copo e leva ao rosto, deixando escorrer pela testa, passando pelos olhos fechados e pela boca. O sol toca sua face e suas expressões demonstram grande prazer naquele ato.

Assim como as duas outras cenas comentadas anteriormente, há uma interrupção. Dessa vez, no segundo plano ouvimos Nataniel e os irmãos chegando, a trilha sonora cessa, ela se recompõe rapidamente e inicia o ritual de servir ao pai e aos irmãos a galinha de capoeira que preparou.



Figura 14 - Sequência de fotogramas: Alfonsina sentindo o mar (*A história da eternidade*, 2014).

Nessa sequência há uma predominância de planos fechados e, por isso, retomamos aqui a discussão que Martin (2005) faz sobre o conteúdo dramático e expressivo do primeiro e primeiríssimo plano, em uma tentativa de “cinema interior”. Não é preciso um grande plano com extensas áreas para que a paisagem exista. Falar em escalas da paisagem a partir do plano mais aproximado se alinha à ideia de que “a paisagem significa participação mais que distanciamento, proximidade mais que elevação, opacidade mais que vista panorâmica. A paisagem, por ser ausência de totalização, é antes de mais nada a experiência da proximidade das coisas” (BESSE, 2006, p. 80). Quanto mais próximos nos sentimos da *mise-en-scène* do plano, tanto mais intensa pode ser a experiência paisagística quando nos convoca outros sentidos para além da visão.

Essa cena configura uma paisagem tátil, quando Alfonsina passa a mão com a água salgada por sua pele, sentindo o calor do sol, suscitando memórias e imaginações espaciais e outra possibilidade de experiência paisagística. Da mesma forma, podemos falar em paisagens dos sabores, não apenas no gosto salgado da água na boca, mas na galinha de capoeira que a família come e que também os remete a outro tempo e outras paisagens, quando na presença da mãe. Dois dos irmãos à mesa comentam:

– *Pense numa galinha de capoeira boa! Só tu mesmo viu, Alfonsina?*

– *Mas a galinha de capoeira que a mãe fazia era boa desse jeito, se não fosse melhor!*

Fazendo uma associação entre a análise feita por Deleuze e Guattari (1996) de uma jovem telegrafista, personagem da novela “Na gaiola”, de Henry James, Alfonsina também possui uma vida bastante demarcada, com segmentos delimitados, de rotinas sucessivas na lida com a casa, existindo aí uma linha de segmentaridade dura “em que tudo parece contável e previsto, o início e o fim de um segmento, a passagem de um segmento a outro” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 61).

Nas linhas duras, os autores observam que “há muitas falas e conversações, questões ou respostas, intermináveis explicações, esclarecimentos” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 65). Entretanto, identificamos que nesse filme, em específico, em algumas cenas que nos remetem à segmentaridade das linhas duras, os diálogos geralmente tem cortes mais bruscos, interrupções, a conversação obedece às posições de cada um na cena, ao papel que personagem ocupa, inclusive de certa maneira hierárquica. Podemos observar essa questão quando analisamos as cenas das refeições na casa de Nataniel, por exemplo.

A figura patriarcal, forte marca da organização e fixação da paisagem, sempre se senta em uma das pontas da mesa, e outros quatro meninos, provavelmente todos seus irmãos, ficam sentados nas laterais da mesa. Primeiro Alfonsina serve o prato do pai e, somente depois que ele dá a primeira garfada na comida, todos os meninos começam a se servir. Os sons dessa cena são de grilos ao fundo e dos talheres batendo nos pratos e panelas. O diálogo praticamente não existe.

Entre os ruídos, Alfonsina pede ao pai que a leve para ver o mar como presente de aniversário, mas ele nega, indignado com o sonho da menina. A expressão de desapontamento dela é clara, que responde com o silêncio e se retira:

Alfonsina:

– Ô pai, o mês que vem é meu aniversário. O senhor me dá um presente? Me leva pro litoral pr'eu ver o mar?

Nataniel:

– Você ficou doida, minha filha? Cê não tem juízo não? A gente vivendo numa situação de secura braba como essa... os bode tudo morrendo, os recursos acabando! Tu não vive nesse mundo não, Alfonsina? Vou matar quatro bodes e fazer um forró pra comemorar seu aniversário. E você se dê por satisfeita!

Essa divisão inicial da obra, “pé de galinha”, como vimos, é aquela na qual os desejos são apresentados e aparecem de forma mais superficial, na epiderme. Não se trata apenas de uma questão de profundidade, mas de superfície no sentido de estabilização e fixação, como na problematização feita por Massey (2015) sobre a “imaginação do espaço como uma superfície sobre a qual nos localizamos” (2015, p. 26), fechado, estanque. O que também nos permite fazer essa associação é o fato de que nessa primeira paisagem narrativa, há predominância das linhas de segmentaridade dura, de ordem e estabilidade, o que não significa que as outras linhas não estejam atuando.

“Pé de galinha” se inicia com a imagem de algumas galinhas empoleiradas nos galhos retorcidos e sem folhas de uma árvore de baixo porte. É de noite e há uma escada de madeira apoiada na árvore que facilita a subida das galinhas nos galhos para se protegerem dos predadores. Em seguida, vemos uma cena em que Alfonsina está alimentando as galinhas no quintal, assim como o desejo também vai sendo alimentado nessa paisagem narrativa, sem concretizar-se. Talvez por esse motivo, todas as cenas

que descrevemos até agora em que Alfonsina de alguma forma tenta experienciar seu mar imaginário, a cena é interrompida.

Na paisagem narrativa seguinte, “pé de bode”, chegamos ao tecido maleável da derme, quando os desejos estão mais intensos e latentes e são quase palpáveis. É nesse momento que o mar se aproxima mais de Alfonsina e que vemos a predominância das linhas de segmentaridade maleável – como a derme. Linhas rizomáticas que colocam as coisas em jogo, em fluxo, retirando-as da rigidez. O que abre fissuras nas linhas duras da paisagem como exterioridade?

Na cena no quarto de Alfonsina, nessa paisagem narrativa, ela aparece deitada na cama, triste, e João bate na janela de madeira. O quarto está escuro e a luz entra pela janela, destacando a figura da menina enquanto conversa com o tio que a convida para ver o mar como seu presente de aniversário. Ela pula pela janela e o acompanha.

Vemos os dois caminhando por um terreno arenoso e plano, com muitas árvores de pequeno e médio porte, com galhos secos ou com poucas folhas e retorcidos, um pouco esparsas, até atingirem uma região mais rochosa e elevada, com pedregulhos e cactáceas. O caminho é silencioso, eles sequer conversam, acompanhados pela trilha sonora instrumental de um violão e pelo ruído do vento.

O que passa é que, em meio aos cortes e explicações das linhas duras, há microfissuras do não-dito, “linhas secretas de desorientação ou de desterritorialização: toda uma subconversação na conversação [...], isto é, uma micropolítica da conversação” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 63), que se revela em outros gestos, que se experiencia com outros sentidos. Eles não precisam dizer tudo um ao outro, pois a linha maleável “é feita de silêncios, de alusões, de subentendidos rápidos, que se oferecem à interpretação” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 65).

A vista dali é de uma extensa área semi-árida, com as mesmas características da vegetação de caatinga do trajeto que atravessaram para chegar até ali, com montes mais elevados no horizonte. João pede que ela sente sobre uma rocha e feche os olhos e então começa sua performance. Nesse momento, temos o movimento da câmera com o *travelling* circular, que é um movimento de câmera que gira 360° ao redor dos dois.

Ele a conduz através da fala, descrevendo para ela uma paisagem. Com a ajuda de um espelho que movimenta nas mãos, ele reflete os raios do sol nos olhos fechados de Alfonsina, como se fosse o mar refletindo a luz do céu. Em seguida, ele retira de sua sacola um saquinho transparente cheio de água, faz uma pequena abertura com os dentes e começa a balançar sobre a cabeça da sobrinha, como se fossem as ondas

movimentadas pelo vento. Por último, ele pega a concha que havia comprado para ela na feira e coloca em seu ouvido, simulando o barulho do mar e mantendo com a outra mão, a água pingando do saquinho.



Figura 15 - Sequência de fotogramas: João leva Alfonsina para ver o mar (*A história da eternidade*, 2014)

Então, por trás de Alfonsina, ele coloca as mãos no seu rosto e pede que, devagar, ela abra os olhos. A tela escurece em *fade-in*, a trilha sonora ganha outros instrumentos como o piano e o violino, dando lugar à imagem de uma praia, na qual

Alfonsina está de pé, de frente para o mar, enquanto as ondas quebram na areia, em um dia ensolarado e de um mar azul claro e límpido, como nos recortes colados na parede de seu quarto. A tela escurece mais uma vez e gradativamente vemos Alfonsina abrindo os olhos. João está abaixado na sua frente, na altura dos olhos, dizendo que, daquele momento em diante, o mar estaria sempre dentro dela, era só fechar os olhos. Emocionada, sorrindo e olhando fixamente para o tio, a menina avança, num movimento para beijá-lo, mas ele se afasta rapidamente e afirma que precisam voltar.

Quando a sequência tem início, podemos ter, no grande plano, a imagem que nos remete àquela contemplação desinteressada, como da experiência de Petrarca no monte *Ventoux* ou da série de estampas *Grandes Paisagens*, de Peter Brueghel, que apresentamos no primeiro capítulo: o observador de costas ou de perfil, situado sobre a base do primeiro plano, do alto e à distância. Entretanto, a intensidade dos sentidos, quando aguçados pelo tio, faz com que Alfonsina experiencie o mar, ainda que de olhos fechados, em uma polissensorialidade que a leva a imaginar que o mar está bem à sua frente e que ela pode, de fato, senti-lo na escala intensiva do corpo inteiro. Como comenta o tio, o mar está também dentro, faz parte dela, é paisagem exterior e interior, é plano aberto e plano fechado. É interconexão de sentidos que nos abre para a multiplicidade. Isso porque

a experiência como graça reside inteiramente nesta possibilidade de se deixar afetar pelo que chega, no encontro e no abarcamento daquilo que parte de nós e daquilo que vem em direção a nós. No acontecimento dotado de graça não se distingue interior e exterior. A experiência é, ao mesmo tempo, inserção súbita no grande acontecimento do mundo e descoberta da presença deste acontecimento em nós (BESSE, 2006, p. 106).

Aqui também é interessante a relação com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), quando a personagem do beato Sebastião questiona a existência de tal ilha do paraíso além-sertão, dizendo: “A ilha não existe, a gente traz ela dentro da alma”.

É curioso notar, no entanto, “como a segmentaridade maleável está presa entre as outras duas linhas, pronta para tombar para um lado ou para o outro - essa é a sua ambiguidade” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 73). E essa é também a ambiguidade do mar. Nas possibilidades do *entre*, o desejo pode tanto explodir quanto voltar a conter-se.

Temos também a presença do mar, enquanto cenário de fora, na última paisagem narrativa “pé de urubu”, de maneira que podemos acompanhar suas particularidades ao longo do filme. Sobre essa relação de Alfonsina com o mar, observamos que em “pé de galinha” há uma predominância das linhas duras e em “pé de bode”, das linhas maleáveis. Na terceira paisagem narrativa, o desejo é levado às últimas consequências e é quando se tem a maior potência de ruptura das linhas duras ou de transformação das linhas maleáveis em linhas de fuga. É quando ocorrem as mudanças mais bruscas e imprevisíveis pois são produzidas no próprio processo de produção. Na linha de fuga, “nada mais pode acontecer nem mesmo ter acontecido. Ninguém mais pode nada por mim nem contra mim. Meus territórios estão fora de alcance, e não porque sejam imaginários; ao contrário, porque eu os estou traçando” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 65).

Em “pé de urubu”, há uma cena muito curta no quarto de Alfonsina, na qual ela está sentada na cama, costurando um pequeno lenço branco. Em um plano detalhe vemos que ela borda a palavra “infinito” com uma linha azul, que pretendia entregar ao tio – seria a infinitude daquele mar azul que havia experienciado? A janela do quarto se abre sozinha com a ventania e a poeira que antecede a tempestade e Alfonsina a fecha.

Também há uma cena importante que se desenrola nos bancos da televisão comunitária e que faz parte da última sequência do filme. Com um plano aberto, do lado direito observamos Aderaldo, Querência e uma menina e do lado esquerdo do quadro aparece Das Dores. Ela acena com a mão olhando para Querência, que retribui o cumprimento. Há então uma mudança de perspectiva. Em primeiro plano, surge Alfonsina de costas com um vestido vermelho, os cabelos mais curtos, descalça, também acenando para Querência. É a segunda vez que as três mulheres se encontram na mesma cena do filme, é o encontro de “estórias-até-agora” de que nos fala Doreen Massey (2015), linhas que constantemente estão a produzir a paisagem.

Há um corte para um primeiro plano frontal de Alfonsina, a trilha sonora instrumental continua e os sons se assemelham aos da performance de João, quando ela vê o mar, nos levando pela memória até àquele momento. Assim, “a paisagem transita de um lugar específico, determinado, para um espaço de múltiplas conexões no tempo, nas linguagens e nas mídias que redimensionam nossos espaços afetivos...” (LOPES, 2007, p. 135).



Figura 16 - Sequência de fotogramas: Acenos finais (*A história da eternidade*, 2014).

A câmera vai dando *zoom-in* no rosto da personagem enquanto ela vai fechando os olhos e, em *fade-out*, a imagem vai escurecendo. O som instrumental cessa e começamos a escutar o barulho das ondas do mar quebrando na praia. Ainda que depois desse encontro cada uma das personagens volte à uma segmentaridade dura, ao mesmo tempo, tudo mudou. Houve uma transformação do pensamento inicial e estável da paisagem que torna possível compreender os acontecimentos sob outra perspectiva. Ao ter alcançado, ainda que momentaneamente, uma linha de fuga, Alfonsina “atravessou o muro, saiu dos buracos negros. Alcançou uma espécie de desterritorialização absoluta” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 64), pelo pensamento, em seu poder criativo, pela potência de transformação das linhas de fuga.

Além do mar, fazem parte dos cenários de fora: a feira e São Paulo, que serão analisados a seguir. Nesse momento é interessante também destacar o papel dos articuladores entre o de dentro e o de fora, que são o caminhão pau-de-arara, que se comunica com a feira, e o orelhão, que se comunica com São Paulo.

De alguma maneira a feira também tem relação com o mar, pois a única cena que remete ao mar da qual Alfonsina não participa diretamente se dá por intermédio do caminhão pau-de-arara. Trata-se de um caminhão com a parte da carroceria adaptada para transportar passageiros, com bancos de tábuas de madeira e algumas vigas com lonas e panos erguidos formando uma proteção. Na primeira cena em que ele aparece, vemos a ida do caminhão para a feira, onde João segue com a promessa de trazer uma lembrança de lá para Alfonsina. É lá também onde ele leva sua arte para vender, como meio de sustento e fonte de renda, o que não é visto com bons olhos, principalmente por seu irmão Nataniel. Essa discussão sobre a experiência estética da arte e o papel do artista será melhor abordada no próximo capítulo.

Posteriormente, com a câmera fixa, vemos a volta do caminhão vindo ao longe por uma estrada de terra. Corte para um plano de dentro do caminhão, onde vemos o tio sentado ao lado de outros passageiros que também carregavam suas sacolas. Escutamos o som de alguns grilos e do motor ruidoso do caminhão. Em seguida, João retira de sua sacola uma grande concha espiral e a leva até o ouvido. Nesse instante, o ruído vai diminuindo até cessar e dá espaço para o som do mar ao fundo e a trilha sonora. O tio carrega a concha, que carrega o mar: “amar o que o mar traz à praia”.



Figura 17 - Sequência de fotogramas: João trazendo a concha da feira para Alfonsina (*A história da eternidade*, 2014).

No momento em que João fecha os olhos e imerge no som do mar proporcionado pela concha, transporta-se para outro lugar, variando a experiência paisagística. Emerge então uma paisagem sonora, quando ampliamos ao máximo o conceito de música,

incluindo a rigor todo som que é produzido, dialogando com o acaso e com o cotidiano. É neste sentido que R. Murray Schaffer fala de uma paisagem sonora em que “os ruídos são os sons que aprendemos a ignorar” e de uma espécie de ecologia sonora que mapeia os sons do mundo (LOPES, 2007, p. 167).

Torres e Kozel (2010) também destacam a importância de valer-se não apenas do aspecto visual na análise da paisagem, valorizando também os sons, cheiros, formas, movimentos, símbolos e significados presentes na paisagem. Focando na paisagem sonora, esses autores afirmam que ela é compreendida por toda a gama de sons de um ambiente, que “são capazes de evocar memórias e imagens mais poderosas do que as

coisas que vemos, e seus usos seletivos permitem a produção de imagens mais robustas” (TORRES e KOZEL, 2010, p. 125). Sendo assim, a paisagem sonora tem relação intensa com a memória e imaginação sobre os lugares, podendo marcar territorialidades ou mesmo funcionar como um registro de sons de uma determinada época, em recortes de tempo diferentes da concepção da paisagem unicamente pelo aspecto visual.

Assim como o mar e a feira participam mais intensamente da trama de Alfonsina, Nataniel e João, o orelhão aparece nas paisagens narrativas “pé de galinha” e “pé de urubu” e se relaciona mais diretamente com Geraldo e Dona das Dores. Ele emerge sendo uma ponte para outros lugares além dali, especialmente São Paulo. O orelhão se encontra acoplado na parede da parte exterior de uma pequena construção formada por blocos vazados de cimento (também chamados de cobogó, usados geralmente para manter a ventilação e entrada de luminosidade em ambientes fechados). Na parede é possível ler “POSTO TELEFÔNICO DE S”, e o orelhão foi colocado por cima do restante da palavra, deixando-a em aberto.



Figura 18 - Das Dores e Geraldo utilizando o posto telefônico (*A história da eternidade*, 2014).

Observamos o orelhão predominantemente de dois ângulos diferentes: frontal, onde vemos os detalhes do posto e muitos arvoredos sem folhas e com galhos finos ao fundo; e uma visão a partir do lado de dentro, mostrando parte das grades de ferro do portão, a pessoa que o usa e a casa de Das Dores um pouco mais atrás.

A primeira cena em que ele aparece é na paisagem narrativa “pé de galinha”, quando vamos nos aproximando das personagens e seus desejos ainda estão contidos na epiderme. É o contato inicial com a história da avó e o neto. Ouvimos o som do telefone e um menino que está passando se aproxima para atender. A ligação era da filha de Das Dores, então ele vai chamá-la e ela caminha em direção ao posto, enquanto o telefone toca mais uma vez e ela atende com muita alegria com a notícia de que seu neto iria visitá-la, criando uma linha maleável na rotina dura da avó, pela presença do corpo de seu neto. Ela é uma senhora com cerca de 60 anos e que faz as vezes de uma espécie de líder religiosa do vilarejo, é a rezadeira, aquela que oferece o colo a todos, acalentando suas dores, sendo uma figura matriarcal forte. Viúva, Das Dores vive sozinha depois que a família migrou para São Paulo e sente-se extremamente nostálgica quando recebe a notícia da visita de seu neto, Geraldo.

Apenas na paisagem narrativa “pé de urubu” é que o orelhão volta a aparecer. A cena que inaugura essa paisagem começa com a imagem de vários urubus pousando na copa de uma árvore de galhos finos e secos. Logo em seguida, a câmera foca no orelhão e dessa vez Geraldo faz uma ligação para saber como estão as coisas em São Paulo e notamos que não se trata de uma ligação familiar, mas que ele conversa com um amigo e que está fugindo de algum problema:

Geraldo:

- *E aí, parça? Firmeza? E aí, como tá a quebrada? Qual foi? Mas quem deu a letra afinal?*
Caraca mano, não tô acreditando nisso! E agora, que que eu faço, irmão?

Como vimos, nessa paisagem narrativa os desejos são intensificados, rompem os estratos e há uma predominância das linhas de fuga. Mas não significa necessariamente que todo escapismo, como a ida de Geraldo para o vilarejo, funcione como uma linha de fuga. Isso porque, para Deleuze e Guattari, a compreensão da fuga não é de renunciar ou negar todas as compromissos, responsabilidades... não é o vazio ou a ausência da ação. Pelo contrário, ela é a mais (cri)ativa de todas, ela não foge, mas faz fugir algo, é um enfrentamento. A linha de fuga é uma desterritorialização, um vetor de desorganização e, por esse motivo, a relacionamos com a discussão sobre o paradigma

organicista na paisagem, pois faz escapar a ordem estabelecida, traçando uma cartografia rizomática (DELEUZE e GUATTARI, 1996).

2.3. O mar vai virar sertão?

Tendo explorado mais particularmente os cenários de fora, nos deteremos agora na análise dos cenários de dentro, dividindo-os em duas partes: os locais comuns do vilarejo (igreja, cemitério e bar) e os locais de intimidade (casas das personagens).

Logo no início da narrativa, após o plano-sequência do cortejo fúnebre, somos levados até o cemitério do vilarejo. Sem trilha sonora, em primeiro plano, focando os pés com botas pretas, vemos o movimento de uma picareta cavando a terra. Em seguida, em primeiro plano, estão paradas Querência e Das Dores, ambas com roupas pretas e semblantes tristes.



Figura 19 - Sepultamento no cemitério do vilarejo (*A história da eternidade*, 2014).

Querência apoia a mão no ombro de Das Dores, com os olhos marejados voltados para o chão. No segundo plano, Aderaldo, com o chapéu na mão apoiado na sanfona, olhos fechados e cabeça baixa. As pessoas que estavam no cortejo circundam o local onde foi feita uma cova na terra para colocar o pequeno caixão branco.

Querência se aproxima do caixão já colocado na cova. As outras pessoas permanecem imóveis observando o ritual. Ela pega um punhado de terra com a mão e deixa a terra cair sobre o caixão. Querência se afasta e abraça Das Dores enquanto dois homens com uma picareta e uma pá, cobrem com terra o pequenino caixão. Os sons se resumem ao som direto: o ruído das ferramentas revolvendo a terra, do vento e de alguns poucos pássaros.

A morte aqui funciona como uma linha maleável na vida de Querência, que ora se aproxima da linha dura e da morte concreta do corpo orgânico, ora se aproxima da linha de fuga e da morte do organismo enquanto estabilização/normatização que limita as possibilidades daquilo que fazemos com o que nos afeta, ampliando a experiência paisagística. Na linha maleável,

a dimensão rizomática destaca, em oposição ao status da origem e da finalidade, a dimensão do meio, essa em que o acontecimento assume a possibilidade de desestratificação e formação de novos fluxos entre os elementos, ou sua prerrogativa diante do porvir. Ela é, nesse sentido, a possibilidade do desejo criar novas relações ou formas de vida (CASSIANO e FURLAN, 2013, p. 374).

A igreja do vilarejo aparece pela primeira vez na paisagem narrativa “pé de galinha”, durante a reza de um terço puxado por dona Das Dores. É noite, no primeiro plano vemos Das Dores, de costas, com um lenço preto cobrindo a cabeça, homens e mulheres sentados nos bancos, entre eles Nataniel, Alfonsina e os irmãos. No segundo plano, com a porta da igreja aberta e uma cruz branca na entrada, Querência aparece, entra e senta-se no banco atrás de Nataniel e Alfonsina.



Figura 20 – Exterior da igreja e reza de Dona Das Dores (A história da eternidade, 2014).

A igreja volta a aparecer na paisagem narrativa “pé de bode”, também durante a noite. Num plano geral aberto, vemos Das Dores saindo de sua casa e se dirigindo até a igreja. Está muito escuro e a iluminação baixa vem de alguns postes de luz, que destacam as formas das construções, todas pintadas com cores claras por fora. A senhora entra na igreja e em primeiro plano, a vemos em frente ao altar com os santos e velas, abrindo um compartimento do qual retira uma espécie de chicote com tiras de couro e pontas triangulares de metal, usado para auto-penitência. Em um *close-up* com a imagem embaçada, Das Dores se flagela, lançando o chicote nas costas, de um lado e outro, em prantos, a câmera vai dando *zoom-out*, aproximando-se do rosto da personagem enquanto a imagem vai ficando mais nítida, o barulho do chicote e da respiração ofegante dela se misturam aos sons do piano. Corte para um plano geral em ângulo *plongée*¹², quando observamos Das Dores de joelhos e depois se deitando no chão da igreja, em frente ao altar, em posição fetal.

¹² Câmera posicionada acima do nível dos olhos e voltada para baixo, mais elevada que o objeto enquadrado.



Figura 21 – Sequência de fotogramas: Auto-penitência de Dona Das Dores (*A história da eternidade*, 2014).

A simbologia dessa cena é muito potente pois, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2006), o altar da igreja pode ser considerado como um “microcosmo e catalisador do sagrado”, no qual se reproduz em miniatura o conjunto do templo e do universo. É onde o sagrado se condensa com maior intensidade e sobre ele ou perto dele é que se cumprem os sacrifícios, simbolizando o lugar e o instante no qual um ser se torna sagrado, se purifica, renasce, redime.

Afetados por essa sequência fílmica, voltamos a destacar que as personagens são também sujeitos de experiências emocionais de modo que “os gestos, os atos e as expressões faciais se entrelaçam de tal forma no processo psíquico de uma emoção intensa que para cada nuance pode-se chegar à expressão característica. Basta o rosto [...] para conferir inúmeras nuances à cor do sentimento” (MUNSTERBERG, 1983, p.46). Essa característica é acentuada pelo *close-up*, mas o tom emocional transcende o corpo da personagem: as roupas, a música, as cores do ambiente, a luz... todos esses elementos compõem a paisagem sensorial.

Como afirma Balázs (1983, p. 91), “os bons *close-ups* são líricos; é o coração e não os olhos que os percebe”, tal a potência de arrebatamento que eles têm. É, portanto, nessa escala intensiva, proporcionada pelos planos fechados, que a paisagem nos entranha com maior potência.

Diferente do cemitério e da igreja, o próximo cenário de dentro tem a ver não mais com o sagrado, mas com o que pode ser considerado profano, com o que permite a liberação e não a contenção dos desejos: o bar. O bar do Galo Cego nos é apresentado na paisagem narrativa “pé de galinha”. Do lado do balcão há uma mesa na qual estão sentados Nataniel e outros dois homens, servidos pelo dono do bar, que usa um tapa olho preto. Tomando cerveja e comendo uma porção de carne, Nataniel combina com Galo Cego sobre o forró de aniversário de Alfonsina:

Nataniel:

- Galo, eu tenho uma conversa aqui pra tu. É que a minha menina vai completar 15 anos e eu quero fazer um forró aqui. Boto três caixas de cerveja, três tubos de rum, vou matar quatro bodes...

Galo Cego:

- Hummm, e pra quando é isso?

Nataniel:

- Daqui a um mês. As minhas coisas eu aviso antes que eu gosto tudo meu muito organizado!

Mais uma vez vemos na própria fala de Nataniel a sua tendência à organização e estabilidade, muito características das linhas duras. Nelas há uma ênfase na garantia ou na busca pela manutenção de uma identidade que acaba por configurar “máscaras” que tendem a definir as personagens e que limitam as formas de se experienciar a paisagem, pois não permite aberturas além daquilo que já se é esperado daquela máscara.



Figura 22 – Conversa no Bar do Galo Cego (*A história da eternidade*, 2014).

Esse cenário volta a aparecer na paisagem narrativa “pé de bode”, que começa exatamente com a imagem de dia com quatro bodes abatidos e já sem pele, pendurados por uma das patas em uma árvore de médio porte, com pequenas folhas. Eram os bodes que Nataniel havia prometido fazer para o aniversário de Alfonsina. A festa se expande para a área em frente ao bar, onde tem uma cobertura com um telhado de palha e alguns bancos de madeira e mesas dispostas com convidados comendo e bebendo e alguns casais dançando. A confraternização começa de dia e vai até de noite, com o forró tocando, sendo puxado pela sanfona de Aderaldo, um triângulo e uma zabumba. A

iluminação é feita por um varal de lâmpadas penduradas nas bordas da cobertura de palha e pelos poucos postes de luz do vilarejo.



Figura 23 – Sequência de fotogramas: festa de aniversário de Alfonsina (*A história da eternidade*, 2014)

A festa é também o momento em que as histórias das três personagens principais se desenrolam, o que tem a ver com as características gerais de “pé de bode”, na qual as tramas se complexificam e os desejos ultrapassam a barreira protetora da epiderme, até

chegar na derme, tecido mais maleável. É o desejo mais intenso, sensível, com predominância das linhas maleáveis, que sofrem pressões e atravessamentos das outras linhas por todos os lados:

- Dona das Dores e Geraldo: ao ver o neto conversando e dançando com uma moça, Das Dores finge um escorregão e reclama de dor no joelho, fazendo com que ele vá pegar gelo para cuidar dela, demonstrando ciúmes em relação a Geraldo.

- Querência e Aderaldo: eles aparecem conversando muito sorridentes depois que o trio faz uma pausa na música, mostrando ainda mais a aproximação dos dois.

- Alfonsina, Nataniel e João: Alfonsina pede para dançar uma música com o tio e, quando o forró para, toca no rádio uma música lenta e os dois continuam dançando abraçados. Essa cena não agrada a Nataniel, que levanta da mesa bêbado, afasta o tio e se joga aos pés da filha em prantos, pedindo perdão e fazendo com que ela saia correndo da festa.

Depois disso, a música do rádio vai diminuindo até parar, o som dos grilos vai aumentando e misturando-se ao choro de Nataniel. Esse tipo de trabalho de som aparece diversas vezes ao longo do filme e, de acordo com Vieira Jr. (2013, p. 501), trata-se de de uma outra possibilidade “de se lidar com essas composições musicais como texturas, elementos que ampliem a paisagem sonora fílmica”.

Podemos dizer que *A história da eternidade* é um filme que faz parte de uma espécie de realismo sensorial que vem emergindo nos últimos anos em certa vertente do cinema contemporâneo que tem sido chamado de “cinema de fluxo”. Vieira Jr. (2013) comenta que esse realismo é marcado por um olhar mais microscópico do cotidiano e se pauta na experiência afetiva baseada na presença da polissensorialidade. Assim, tais filmes possuem a

predileção de uma forma de narrar na qual o sensorial é sobrevalorizado como dimensão primordial para o estabelecimento de uma experiência estética junto ao espectador: em lugar de se explicar tudo com ações e diálogos aos quais a narrativa está submetida, adota-se aqui um certo tom de ambigüidade visual e textual que permite a apreensão de outros sentidos inerentes à imagem (VIEIRA JR., 2013, p. 490).

Ao final dessa sequência fílmica, Das Dores mais uma vez dá o colo para Nataniel deitar e pouco a pouco todos os convidados vão saindo da festa e as luzes vão

se apagando uma a uma até sobrar uma única lâmpada pendurada na cobertura de palha, que vai diminuindo de intensidade, com o *fade-out* do plano.

Sabemos que as linhas afetivas carregam intensidades que produzem efeitos em nossos corpos a cada encontro que eles realizam, como pudemos observar nessas diferentes tramas apresentadas. Esses afetos que se dão no encontro entre os corpos são observados de maneira mais intensa em determinados cenários de dentro: as casas das personagens. Elas têm papel fundamental na narrativa pois nos permitem adentrar mais intimamente nas tramas desenroladas ao longo do filme.

A casa de Nataniel, Alfonsina e os irmãos tem forte relação com o mar e suas linhas de fuga e com o papel de estabilizador do pai e suas linhas duras, como discutimos anteriormente. Por esse motivo, neste tópico focamos mais nas outras casas apresentadas: do tio João, de Querência e de Dona das Dores. Observemos o seguinte diálogo, quando Geraldo chega de viagem e entra na casa da avó:

Dona Das Dores:

- Tá um homem forte, olha só o teu tamanho! Tu deve tá cansado da viagem, vamos lá no quarto guardar tuas coisas, tomar um banho, tirar um cochilo enquanto eu preparo um almoço... Mas o banho é de cuia, viu? Eu não sei se você vai se acostumar!

Geraldo:

- Ah, vó, não se preocupa não, vó, aqui eu me sinto em casa!

Dona Das Dores:

- Mas tem que se sentir mesmo! Aqui é a sua verdadeira casa.

Aqui vemos a importância da sensação de familiaridade e segurança e que, para Das Dores, a casa primeira da terra natal sempre será a “verdadeira”. Com base nisso, trazemos a discussão feita por Gaston Bachelard (2008), quando afirma que a casa é também reveladora e centro de condensação de intimidade, configurando “um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 2008, p. 36), de ter um ponto fixo. Ela possui um componente material, mas é, sobretudo, simbólica e afetiva. Assim, para além da casa concreta, a noção de casa vivida está presente em todo espaço realmente habitado e não se limita ao espaço geométrico, não é inerte, mas percorre os lugares com os quais estabelecemos vínculos afetivos e nos quais sentimos segurança e bem-estar. Por esse motivo, mesmo quando a casa natal não existe mais concretamente, as lembranças de proteção que nela vivemos ainda nos acompanham.

Ainda conforme Bachelard, a casa é o ser interior, as plantas, o sótão, o celeiro... são diferentes estados de alma. A premissa é de que “toda grande imagem revela um estado de alma. A casa [...] é ‘um estado de alma’. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, ela fala de uma intimidade” (BACHELARD, 2008, p. 84). Isso permite que identifiquemos em uma paisagem não apenas elementos físicos, mas os sentidos que compõem o estado de alma de uma personagem por meio de alegorias e associações, assim como podemos fazer na análise das casas.

No primeiro contato com a casa de Querência, ela aparece de perfil no centro do quadro sentada em uma cadeira, descansando as mãos sobre mesa, na qual está apoiado um copo vazio. A personagem tem o semblante muito triste, desolado, com a testa franzida, quase chorando. A trilha sonora é instrumental. O cômodo é muito escuro. Ao fundo a janela está aberta, sendo a única fonte de luz diegética e destacando a silhueta da personagem. As paredes são de um tom acinzentado escuro, semelhante ao tom do vestido e dos cabelos desarrumados e ressecados de Querência, reforçando a escuridão da cena. Um homem cruza a mesa levando uma mala e algumas sacolas e sai pela porta, abandonando a mulher.

Mais à frente, Das Dores aparece trazendo um prato de comida e incentiva Querência a comer, chegando a colocar a colher em sua mão e ajudando a levar a comida na boca. Querência resiste um pouco, em meio a um choro sofrido, mas dá uma colherada sem muita vontade, enquanto Das Dores a observa e faz carinho em seu rosto.

Na paisagem narrativa “pé de galinha”, além das tomadas internas e muito escuras, há outras cenas que se expandem para o exterior da casa e que envolvem outro personagem: Aderaldo. Em uma das cenas vemos o homem se aproximando da casa. Ele é um pouco mais jovem que Querência, é cego, exímio sanfoneiro e nutre um amor por ela. O vento sussurra balançando os galhos da árvore, ele bate à porta e à janela chamando Querência. Quando ela abre a janela, eles têm seu primeiro diálogo, no qual fica claro o amor que ele sente por ela e o desejo de confortá-la e cuidá-la, mas que, a princípio, não é retribuído.

Aderaldo:

- Já faz um tempo que eu tenho esse sentimento preso dentro de mim... abre essa porta! Deixe o meu amor entrar pra tomar conta de tu, criatura!

Querência:

- Tu não é capaz nem de tomar conta da sua própria vida, como é que vai querer ficar comigo? Não sei mais o que é amor, só sei o que é desaforo.



Figura 24 – Evolução da relação entre Aderaldo e Querência (*A história da eternidade*, 2014).

Sua expressão diante da declaração de Aderaldo é seca, fechada, fria. Na frente da casa tem uma árvore com galhos finos, secos e com poucas folhas e com um banquinho construído com pedras no qual o sanfoneiro sempre senta de manhã tocando músicas para Querência. A janela é a maior mediadora da relação entre os dois nesse momento, já que Aderaldo não entra na casa nessa paisagem narrativa.

Nas primeiras vezes em que ele aparece sentado tocando, Querência abre a janela vagarosamente e o observa sem muita emoção, mas começamos a ver uma mudança na postura da personagem na cena em que ela abre a janela e aparece não mais com o vestido preto e a seriedade, mas com uma roupa violeta e um leve sorriso no rosto, apontando para a aproximação dos dois no decorrer do filme, que observamos na paisagem narrativa “pé de bode”.

Ela não mais o observa apenas pela janela, mas chega a sair de casa e levar o almoço. Aderaldo pergunta se tem alguma chance com ela, e sua resposta é levantar um pouco o chapéu dele e dar um beijo em sua testa, entrando novamente na casa:

Querência:

- *Ói teu almoço!*

Aderaldo:

- *Pelo cheiro, é macaxeira com carne de sol.*

Querência:

- *Acertasse! Pensa num cego que enxerga mais do que muita gente que tem a vista perfeita?*

Aderaldo:

- *Pior é que é verdade mesmo!*

Aderaldo é um personagem potente para pensar a paisagem para além do visual, já que ele não é capaz de enxergar. Isso não significa que a paisagem não exista para ele, mas sim que ele explora outras variações de paisagens. Azevedo (2012) aponta que a ênfase na cultura visual e no paradigma hierárquico dos sentidos levou a uma objetificação do mundo e da natureza. Pensar a paisagem como uma experiência polissensorial busca rearticular o visual e o afetivo, emotivo e corporal na experiência paisagística. Para a autora, em face dessa hegemonia da visão, surge um “paradigma intercorpóreo e pós-ocularcêntrico” que implica numa percepção multissensorial. Esse é um “modo de reclamar uma sensibilidade geográfica com base na qual a visão é realinhada com as restantes modalidades sensoriais, mas também como meio de

suplantar a redução da paisagem a significante dentro de uma ordem dominante de conhecimento” (AZEVEDO, 2012, p. 28).

Na Geografia, as discussões contemporâneas acerca da paisagem têm valorizado a dimensão dos outros sentidos na experiência paisagística, contemplando “não só novos ‘olhares’, como também a emergência de novas apreciações sensoriais da paisagem, com destaque para o olfacto e para o ouvido. Entram assim no vocabulário geográfico, termos novos, como *smellscape* e *soundscape*” (GASPAR, 2001, p. 89).

Gaspar (2001), afirma que as paisagens olfativas são menos consciencializadas, mas deixam fortes impressões na memória dos lugares e momentos. Segundo ele, o conceito de *smellscape*/paisagem olfativa vem da abordagem feita pelo geógrafo canadense J. Douglas Porteous, na qual aponta que o homem perdeu muito de sua capacidade olfativa ao longo da história e que “na atualidade, 90% das percepções são adquiridas visualmente, grande parte das restantes adquirem-se através do tacto e do ouvido” (GASPAR, 2001, p. 89). Porteous ainda afirma que a paisagem olfativa não é contínua, mas fragmentada no espaço e no tempo, podendo determinar tomadas de decisões e ordenamentos espaciais de pessoas e atividades.

Em “pé de urubu”, voltam cenas no interior da casa de Querência também. Durante a grande tempestade, Aderaldo se mantém sentado com a sanfona no banquinho em frente à casa, encharcado pela água da chuva. Querência aparece na porta e a deixa aberta. É a primeira vez que ele entra, se levanta e caminha pela porta com um sorriso no rosto. Novamente dentro da casa, volta o jogo de luz e sombra, como no *chiaroscuro* de Caravaggio, destacando apenas partes das silhuetas das personagens, com uma iluminação muito baixa, apenas pela fresta de luz que entrava pela janela do quarto. Em um plano fechado, vemos Querência e Aderaldo frente a frente, sorrindo um para o outro, nus, e ele começa a percorrer as mãos pelo rosto e corpo de Querência pela primeira vez.

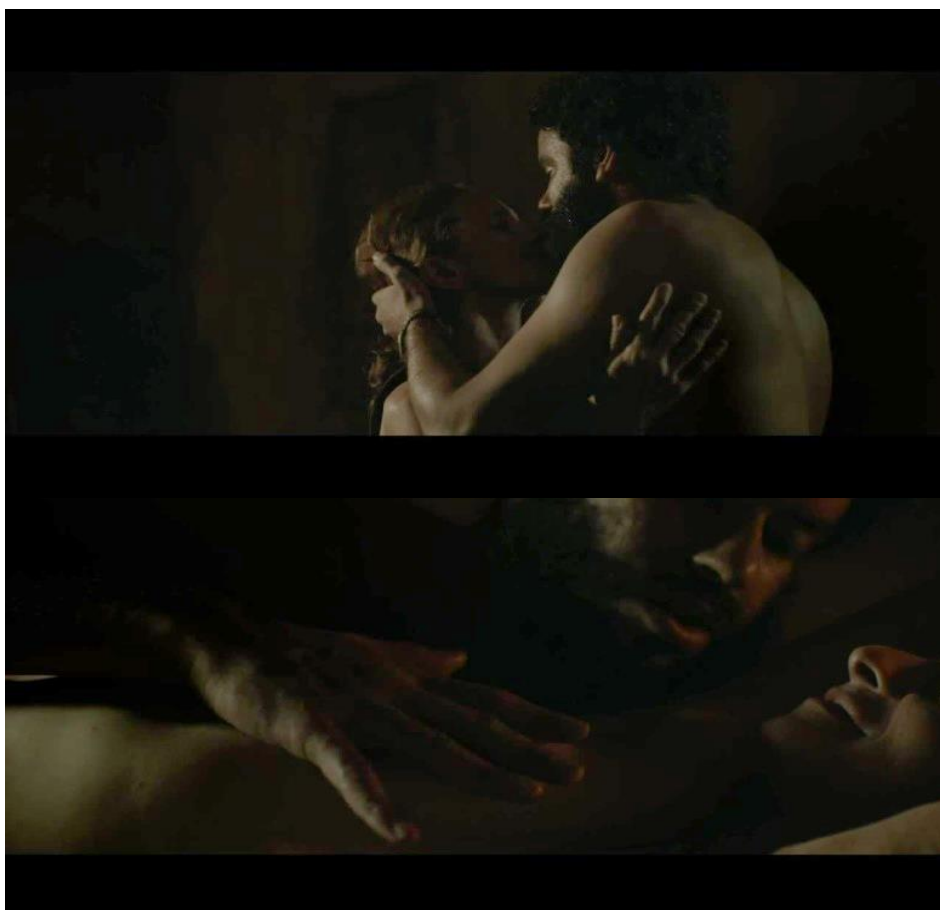


Figura 25 - Sequência de fotogramas: noite de Aderaldo e Querência (*A história da eternidade*, 2014).

Retomamos aqui a discussão sobre o *close* e as imagens-afecção feita por Deleuze, quando autor afirma que o primeiro plano conserva

o poder de arrancar a imagem das coordenadas espaço-temporais para fazer surgir o afeto puro enquanto expresso. Até o lugar ainda presente no fundo perde suas coordenadas, e se torna "espaço qualquer" (o que limita a objeção de Eisenstein). Um traço de rusticidade é um primeiro plano completo tanto quanto um rosto inteiro (DELEUZE, 1985, p. 117).

O destaque então não é mais o rosto, mas as mãos. E aqui podemos, além das paisagens olfativas que apresentamos, pensar também em paisagens tácteis ou paisagens do tato. Nesse sentido, Vieira Jr. (2013) fala não apenas das dimensões do visual e do sonoro no cinema, mas chama a atenção também para uma certa tatilidade na imagem ou de uma “visualidade háptica”, como se pudéssemos ser tocados por ela, tamanha a

sensação de proximidade que nos causa e “que nos convida a reaprender a ver e ouvir um filme, para além de uma certa anestesia de sentidos que as convenções do cinema hegemônico [...] há muito promovera em nossos corpos de espectadores” (VIEIRA JR., 2013, p. 490).

No caso de pessoas cegas, como o sanfoneiro Aderaldo, podemos dizer que “é a partir das solas dos sapatos que os invisuais lêem mais continuamente a paisagem, além do recurso a outras formas tácteis e, naturalmente, a outros sentidos” (GASPAR, 2001, p. 93). Mas todos os corpos possuem essa potência. Ademais, é pelo tato que muitas vezes conseguimos sentir a passagem do tempo na paisagem, nas rochas, árvores, construções, tecidos, em outros corpos... encontros da pele.

Passemos agora para a análise da casa de Dona Das Dores. O primeiro contato se dá na paisagem narrativa “pé de galinha” e foca em um dos cômodos da casa no qual há uma mesinha que funciona como uma espécie de altar de oração. Das Dores está sentada em uma cadeira de balanço em frente à mesa, com o terço nas mãos, rezando. Na parede há alguns quadros de temas religiosos pendurados, uma cruz com o Cristo crucificado e um grande terço, reflexos da importância da religião em sua vida e seu papel de rezadeira do vilarejo.

Em outra cena, Das Dores retira uma caixa de papelão de dentro da gaveta e se senta em uma das cadeiras. Ao abrir a caixa, pega algumas fotografias antigas e as observa com cuidado, entrando uma trilha sonora instrumental muito calma. Em um plano detalhe de suas mãos segurando, observamos as fotos em preto e branco: de um homem montado em um cavalo, de uma família reunida em frente a uma mesa farta, com muitas crianças pequenas, de três mulheres uma ao lado da outra, sendo que a do meio aparenta ser a mais velha das três e lembra muito as feições de Das Dores, de um menino agachado passando a mão em dois cabritinhos. Quando chega nessa foto ela se demora e faz um carinho na imagem, no rosto do menino.

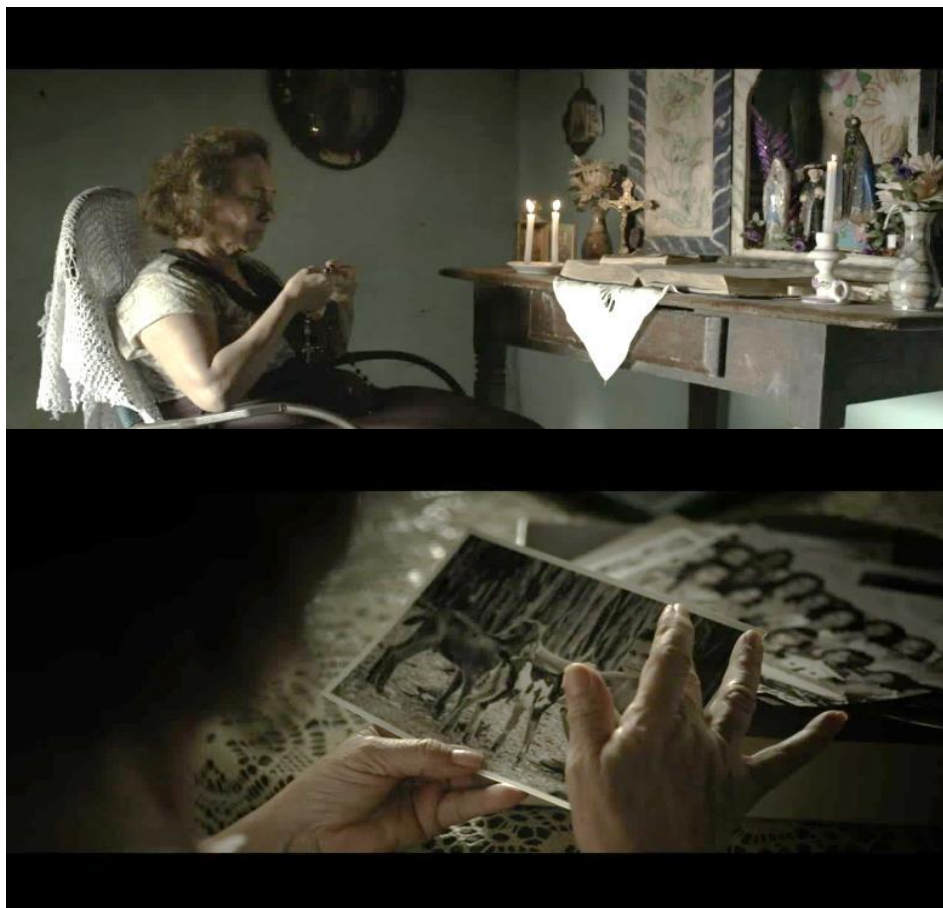


Figura 26 - Memórias da casa de Dona Das Dolores (*A história da eternidade*, 2014).

A certa altura do filme a casa ganha mais um personagem: Geraldo, o neto de Das Dolores. Na primeira cena em que o neto entra com suas malas, vemos Das Dolores servindo o almoço nessa mesa, mas ela apenas observa o neto comer, diz que não está com fome pois foi comendo enquanto cozinhava. A mesa é farta, há quatro travessas com comidas diferentes e uma jarra de suco. Geraldo come tudo com muita vontade e prazer. Ele é um jovem com idade entre 20 e 25 anos, com os cabelos descoloridos, brinco de brilhante na orelha, uma corrente no pescoço e uma tatuagem de uma ave carcará em estilo tribal na lateral do braço esquerdo, um relógio em um pulso e uma pulseira de prata no outro, marcas de fora. Traz consigo também os problemas dos quais tenta fugir em São Paulo e que a avó sequer desconfia. O neto deixou o vilarejo ainda quando criança e desperta diversas sensações e desejos na avó, engendrando posteriormente um forte sentimento de culpa.

Dona Das Dolores:

- *E tu, Geraldinho? Fala de tu, o que aconteceu nesse tempo todo?*

Geraldo:

- Tava trampando lá na oficina mecânica, vó, muita ralação, muito trampo mesmo, o dinheiro não tava dando pra quase nada, aí eu resolvi dar um pião por aqui, né? Relaxar um pouco. Mas ó, tá muito boa essa comida, desse jeito a senhora vai me engordar aqui, viu?

Dona Das Dores:

- Ah, não tem problema não, é pra comer mesmo! [...] Posso lhe fazer um pedido? Me chama de vóinha. Parece que eu regresso pr'um tempo bom.

Geraldo:

- Tá certo, vóinha!



Figura 27 - Primeira refeição de Geraldo na casa da avó (*A história da eternidade*, 2014).

São camadas de afetos: olhar a fotografia antiga do neto, os sabores e os cheiros da comida da avó, o som do neto pronunciando “vóinha”, como da época em que foto havia sido tirada... os sentidos se misturam e criam uma determinada experiência paisagística.

Ao falar sobre o poder de afetar que o som de determinadas palavras tem, retomamos a noção de paisagem sonora. Nesse debate, Gaspar (2001) destaca os trabalhos de Murray Schafer sobre a *soundscape* e seus vários estudos comparativos de

paisagens sonoras no mundo. A partir disso, compreendemos que “os sons, apesar do crescente ruído ao fundo, sobretudo em ambientes urbanos, são referências fortes nas leituras dos lugares, tanto pela presença como pela ausência” (GASPAR, 2001, p. 91). As imagens sonoras são geralmente as que primeiro se destacam na composição da paisagem quando fechamos os olhos e são “a derradeira lembrança que queremos levar” (GASPAR, 2001, p. 92).

Nessa paisagem narrativa também conhecemos o quarto no qual Geraldo se hospeda. Enquadrando o guarda roupa, vemos Das Dores abrindo a porta, podendo acompanhar sua imagem através do espelho na parte interior da porta. Ela abre a mala do neto, pega uma de suas cuecas, observa e depois encontra uma revista pornográfica e começa a folhear. Devolve a revista e deixa o quarto com uma expressão preocupada, com um certo tom de assombro ou culpa. Depois senta na cadeira de balanço em frente ao pequeno altar, pega o terço e começa a rezar.

Na paisagem narrativa “pé de bode”, vemos a avó entrando cuidadosamente no quarto do neto enquanto ele dorme. A trilha sonora destaca instrumentos de corda, com notas alongadas e em crescendo, que vão acompanhando os movimentos da avó observando o neto descoberto, apenas de cueca, por alguns segundos, parada, até que se aproxima e o cobre delicadamente. Então intensifica e acelera a respiração, antecedendo o choro, fecha a porta do quarto colocando as mãos na boca e depois no peito, segurando o tecido do vestido com força. Vê o retrato na parede, direcionando o olhar para o homem fotografado e murmurando “Senhor! Senhor!”. Então ela sai de casa e se dirige a passos largos em direção à igreja, na qual lhe aplica a auto-penitência. É aqui que o desejo se torna mais latente.

A paisagem narrativa “pé de urubu” enfoca a história de Geraldo na casa. Em uma cena no quarto, Geraldo aparece com certo desespero, colocando as mãos na cabeça e pega uma arma que estava escondida em cima do guarda roupa. A avó entra no quarto, Geraldo está deitado na cama com uma expressão de preocupação e medo.

A iluminação é apenas do abajur na cabeceira, causando um jogo de luzes e sombras que intensificam a tensão dramática da cena. Ele pede para que a avó se sente na cama e deita a cabeça no colo dela, revelando sua fuga de São Paulo e seu medo de morrer.



Figura 28 – Sequência de fotogramas: Desespero de Geraldo e acolhimento de Das Dores (*A história da eternidade*, 2014).

Vendo o desespero do neto e com um forte instinto maternal, ela desabotoa o vestido e oferece a ele um dos seios, não de maneira sexual, mas tentando acalmá-lo, acalentá-lo.

Dona Das Dores:

- Meu Deus, você tá queimando em febre, meu filho! Eu vou preparar umas compressas...

Geraldo:

- Precisa não, vó, fica aqui comigo, por favor! Senta aqui, fica aqui, não me deixa sozinho.

A febre é também uma alegoria do medo que ele tinha de morrer, algo que externalizava os receios internos. Era, além disso, um sinal para a avó de que algo não ia bem, despertando nela, mais uma vez, o desejo de cuidar e proteger. O corpo sente e o corpo fala. Ele revela estados de paisagens interiores das mais diversas formas.

Mais tarde, em um plano geral, vemos o exterior da casa, iluminado por um poste e um carro se aproximando. O carro para na frente da casa, dele saem dois rapazes, enquanto um continua no volante, entram rapidamente e escutamos o barulho de um tiro, vemos os dois saindo novamente da casa, entrando no carro, fazendo o retorno e saindo acelerados dali: Geraldo estava morto.

Não havia mais segredos e nem formas, pois na linha de fuga já não há mais o que se esconder, já não é possível definir algo por suas contradições, mas apenas pelos escapes e fluxos. Pois no mesmo instante em que se fazem, as linhas de fuga nada são pois elas operam o devir sem identidade, elas inventam, são forças de criação (MIZOGUCHI, 20016), mesmo se brotam da morte.

Por fim, a casa do tio João aparece pela primeira vez na paisagem narrativa “pé de galinha”, na qual podemos ver a casa durante o dia, permitindo observar mais detalhes, como a parede de tijolos sem acabamento, uma vitrola e a coleção de discos no chão, a janela de madeira pintada de verde, com uma ripa quebrada, um violão, um quadro e outros objetos pendurados na parede ou espalhados pelo cômodo. Alfonsina vai levar o almoço e o tio está trabalhando em uma rede, aparentemente feita de barbante azul entrelaçado com algumas contas coloridas de plástico e outros objetos enredados nela, como caixas de remédio e outros papéis dobrados, rebites, rolinho de cabelo, um pequeno globo terrestre e pingentes de metal. Depois que Alfonsina sai da casa, ele termina de comer um pedaço de carne, olha para o osso em sua mão e, em um plano detalhe, o amarra também na rede.

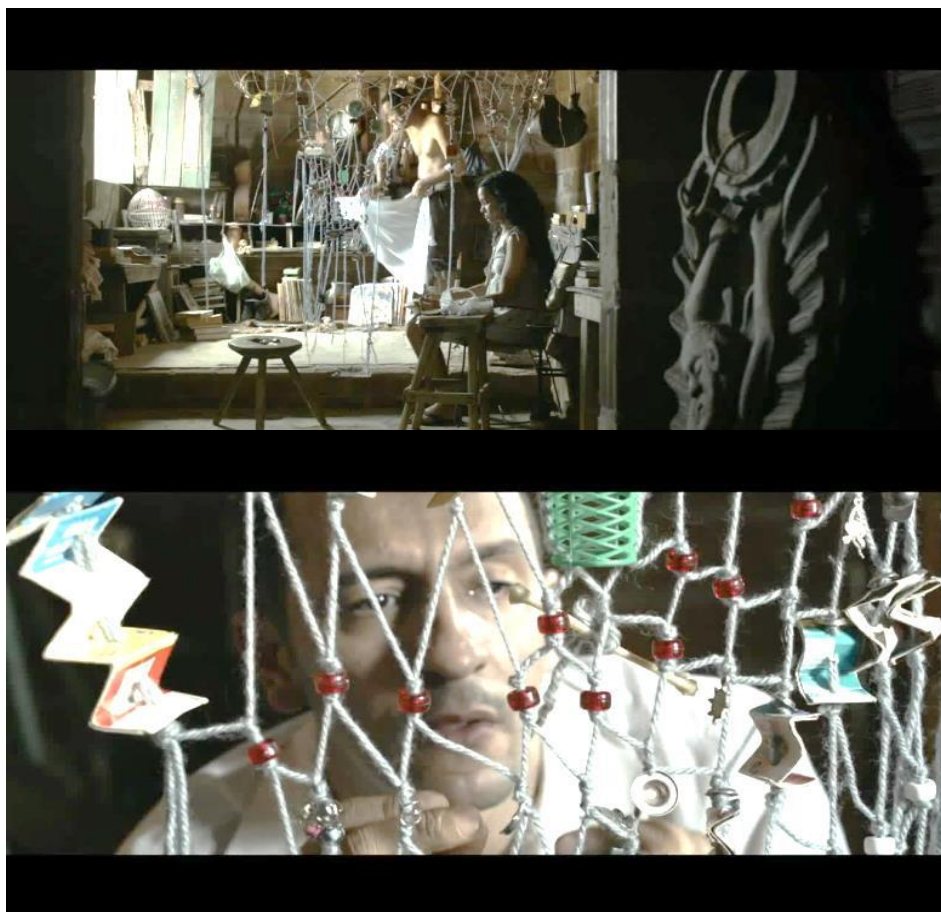


Figura 29 - João trançando sua rede (*A história da eternidade*, 2014).

Essa cena nos permite compreender a paisagem não como algo dado e fixo nem como algo desvinculado do corpo. Ao contrário, alegoricamente o filme nos apresenta a paisagem como uma trama de experiências, memórias e sensações que nos chegam a partir dos mais diversos encontros e sentidos do corpo. Isso porque na paisagem, a

distância se mede pelo ouvido e pelo olfato, conforme a intensidade dos ruídos, segundo a circulação dos fluidos aéreos e dos eflúvios, e a proximidade se experimenta na qualidade tátil de um contorno, no aveludado de uma luz, no sabor de um colorido. Todas essas sensações comunicam-se entre si por sinestesia e suscitam emoções, despertam sentimentos e acordam lembranças (COLLOT, 2013, p. 51).

Desse modo, como artistas criadores de nossas próprias experiências paisagísticas, vamos tecendo e entrelaçando uma gama de relações e elementos sensíveis em uma infinidade de possibilidades de combinações, criando uma rede de

experiências que configuram a paisagem. Assim como as malhas que se formam nos atravessamentos das linhas afetivas de que somos feitos.

Na paisagem narrativa “pé de urubu”, vemos o tio na frente de sua casa, com a porta aberta e uma lamparina acesa, declamando o poema “Cogito” de Torquato Neto, terminando com lágrimas nos olhos. A importância da escolha desse poema será discutida no próximo capítulo. João cai ao chão em outro ataque epiléptico e repentinamente chega uma tempestade muito forte. Alfonsina corre para tentar ajudá-lo e, com dificuldade, o arrasta para dentro da casa, deitando-o em seu colchão no chão. Com ele ainda desacordado, Alfonsina tira o vestido, se deita por cima do tio e o beija. Ele tenta desviar, sem total controle de seu corpo. A trilha sonora instrumental é tensa, com notas alongadas.

Quando Nataniel e os filhos chegam, agradecendo pela tempestade e a menina não está em casa, o pai vai até a casa do tio e encontra os dois no colchão. Imediatamente ele arrasta Alfonsina pelos cabelos para fora. Um dos irmãos tenta segurar o pai, mas é afastado, o tio então se aproxima meio cambaleante para tentar defender a sobrinha, que insistia que a culpa tinha sido dela. Nataniel o joga no chão e dá alguns chutes no estômago, enquanto dois irmãos seguram Alfonsina. Depois, Nataniel pega um pedaço de pau e bate com raiva no corpo do irmão, ainda caído no chão sem forças. No mesmo instante em que ouvimos o barulho forte da batida, a tempestade, repentinamente, para. Novamente a imagem do urubu.

No dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2006) encontramos algumas concepções sobre a simbologia da chuva, sendo universalmente considerada como o símbolo das influências celestes recebidas pela terra. Ela se constitui enquanto um agente fecundador do solo. Em um cenário árido como o d’A *História da eternidade*, a chuva pareceria ser uma bênção que veio fertilizar a terra. Entretanto, quando falamos especificamente da tempestade, vemos que ela pode ser interpretada como um símbolo que manifesta a onipotência terrível de Deus, de sua cólera divina, funcionando muitas vezes como um castigo (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006). Tal compreensão da tempestade se aproxima mais dessa sequência do filme, pois tem relação direta tanto com a morte de João quanto de Geraldo, mas também com a fertilidade que essa noite de tempestade faz brotar na relação entre Querência e Aderaldo, liberando e consumando intensos desejos.



Figura 30 – Sequência de fotogramas: A morte de João (*A história da eternidade*, 2014).

Também encontramos essa “contraditoriedade” na simbologia da morte, visto que apesar dela designar o fim absoluto de algo, uma situação pavorosa, angustiante, misteriosa, diante da qual nos sentimos impotentes, ela também pode ser libertadora. Chevalier e Gheerbrant (2006) apresentam uma noção da morte enquanto revelação e iniciação, como uma fase que se atravessa antes de ter acesso a uma vida nova. Nesse sentido, a morte nos livra das penas de forças negativas e regressivas, não sendo um fim nela mesma, mas nos abrindo para uma outra fase:

Iniciar é, de certo modo, fazer morrer, provocar a morte. Mas, a morte é considerada uma saída, a passagem de uma porta que dá acesso a outro lugar [...]. O iniciado espiritualmente transpõe a cortina de fogo que separa o profano do sagrado, passa de um mundo para outro, e sofre, com esse fato, uma transformação, muda-se de nível, torna-se diferente (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 506).

Trata-se, em certa medida, de atravessar uma região povoada intensamente por linhas duras e ordenadoras do corpo e da paisagem para abrir-se às linhas de fuga e a desorganização do organismo, ampliando o campo de variação: um corpo sem órgãos. É importante ressaltar que entendemos a morte aqui em seu sentido alegórico, pois “desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 22).

A partir desses pressupostos, propomos trazer a noção de “corpo sem órgãos” (DELEUZE e GUATTARI, 1996) para as discussões sobre paisagem. Aproximar essas duas noções é um exercício para encontrar limites ou aberturas nos conceitos e potencializá-los, no momento em que um passa a afetar o outro, tirando-os do automatismo dos pensamentos estabilizadores, expandindo os horizontes do dizer e do sentir da paisagem.

[CAPÍTULO 3]

Paisagem como corpo sem órgãos: as escalas intensivas

Dentro dos estudos geográficos, o alemão Alexander Von Humboldt teve grande contribuição na discussão do conceito de paisagem. Seus trabalhos se inserem em um momento de transformações tecnológicas, políticas, econômicas e sociais que reverberaram também na forma da produção do conhecimento entre final do século XVIII e início do XIX. Nesse período ocorre um processo de sistematização científica e arranjo em disciplinas que passam a configurar a ciência moderna, contrapondo-se a uma tendência enciclopedista de até então (VITTE e SILVEIRA, 2010).

Com influências do romantismo alemão e de sua crítica ao racionalismo e a construção de um conhecimento estritamente formal, passa-se a dar espaço

ao papel da sensibilidade, da intuição, da estética e da arte, ainda que seja necessário admitir que há uma relação de mútua influência entre a ciência produzida na época e as idéias filosóficas do romantismo alemão, como por exemplo a perspectiva de unidade (organismo) [...] (VITTE e SILVEIRA, 2010, p. 179).

De acordo com Barbosa e Nunes (2001), essa relação da estética com a postura científica de Humboldt contribuiu para o desenvolvimento da Geografia Moderna e da interdependência entre uma ciência cosmográfica dedicada a descrições mais universais e as análises paisagísticas. O organicismo romântico ainda alimentou uma ideia de cultura unificada, mascarando as complexas relações entre individual e universal de modo que “o artefacto estético, servia aqui como forma de harmonizar o universal e o específico no quadro geral de uma utopia política” (AZEVEDO, 2006, p. 128).

Houve então a retomada da noção de organicismo da Idade Média, compreendido como sendo um todo orgânico e organizado com uma finalidade comum, possibilitando a formulação de leis gerais. Essa visão organicista permitiu que Humboldt desenvolvesse uma metodologia analítica universalista em que

ao fazer seus estudos cosmográficos o mesmo buscava compreender os elementos sempre em conjunto, a unidade como parte do todo e o todo como soma das partes. [...] O organismo em Humboldt é a totalidade, o que, de fato, permitiu constituir um corpo sistemático de conhecimentos os quais, posteriormente, permitiram o desenvolvimento e sistematização dos conceitos, categorias e temas próprios para a ciência geográfica (BARBOSA e NUNES, 2011, p. 76).

Para Vitte e Silveira (2010), portanto, a principal ideia de Humboldt se baseia na perspectiva fisionômica de unidade orgânica, visto que uma das características das paisagens de Humboldt era a harmonia. Seus estudos passam também pela compreensão de uma natureza em relação indissociável de suas partes, que viria a justificar “o agrupamento dos particulares na direção do geral, já que cada parte está em franca comunicação com a totalidade e permanece em sua composição como elemento dinâmico na definição das características que se dão a ver” (VITTE e SILVEIRA, 2010, p. 186). Além de considerar uma unidade e uma finalidade comum que diluía a dicotomia homem-natureza, o elemento humano é introduzido como aquele a quem essas particularidades se apresentam: a paisagem como uma unidade, a paisagem como um organismo.

A observação da paisagem se daria por meio de sua contemplação, ato que transmite sensações para quem a contempla. Essa paisagem definida como um todo orgânico, coerente e harmônico também faz parte de algumas das definições da Escola de Berkeley, que teve o geógrafo estadunidense Carl Sauer como um de seus grandes precursores, como nos aponta Azevedo (2006). Com uma perspectiva histórico-cultural e ênfase na ação humana como transformadora da paisagem, o ensaio “Morfologia da Paisagem” publicada por Sauer em 1925 trouxe à tona algumas críticas ao determinismo ambiental predominante na geografia norte-americana da época.

Nesse sentido, a

perspectivação da paisagem como um organismo, colocava a imediatez da experiência de paisagem no centro da pesquisa, criando condições para uma análise científica que favorecia a intuição do investigador e a exploração de um estilo descritivo vivo e quente (AZEVEDO, 2006, p. 270).

Ainda conforme Azevedo (2006), esses discursos rompiam com a tradição positivista das descrições de causalidade mecânica de maneira que a paisagem, quando se torna objeto da experiência científica, resulta em uma tentativa de descrever todas as porções do território de acordo com métodos e técnicas científicas determinadas. Tal discussão vai influenciar outros geógrafos posteriormente,

com as teorias sistêmicas (na qual o equilíbrio entre os elementos do sistema é fundamental), a geografia teórica (que através do equacionamento, do planejamento e das ações pela Geografia vislumbrava relativa harmonia), a geografia crítica (a qual de forma contestadora objetivava um mundo mais justo, mais equilibrado no sentido material, político, social e econômico, em outras palavras, mais harmônico), a geografia cultural (que busca entender as relações dos indivíduos pelo equilíbrio sócio-espacial) (BARBOSA e NUNES, 2011, p. 78).

No âmbito dos estudos da Geografia Cultural, essa adoção do organicismo é, segundo Azevedo (2006), um de seus pontos de maior contestação. O estudo da morfologia da paisagem foi pouco a pouco incorporando a preocupação com a percepção e significação da paisagem por parte do homem, além de propor-se ao desafio de pensar a paisagem para além do visível. Já em meados da década de 1960, os geógrafos culturais, influenciados por metodologias humanistas,

passaram a ter em conta o desenvolvimento das ligações emotivas do ser humano em relação ao ambiente analisando como estas se exprimem criativamente na paisagem, na vida social e nos médiums artísticos e literários. Concomitantemente, enunciava-se um movimento de contestação de aspectos centrais das escolas tradicionais de pensamento geográfico [...] (AZEVEDO, 2006, p. 41).

Assim, o corpo passa a ser considerado na experiência paisagística e, nesse mesmo contexto de transformações na ciência, a própria discussão de corpo como organismo é colocada em questão. Aproximamos ainda mais paisagem e corpo ao nos basearmos em Besse (2006) quando ele afirma que, para que a paisagem exista enquanto tal, ela exige “um corpo de carne, um olhar encarnado, um olhar vivo, em outras palavras, um ímpeto, uma intencionalidade presente e que atravessa o espaço que se abre entre o aqui e o distante” (BESSE, 2006, p. 92).

Quando pensamos nesse corpo-carne, nos apegamos à materialidade do corpo, tendo a pele como fronteira. Essa noção está presente em inúmeras definições do conceito de corpo como, por exemplo: (1) o que tem extensão e forma; (2) a estrutura física do homem ou do animal; (3) porção de matéria; (5) existência real e sensível; dentre outras. Cavalcanti (2005) afirma que pensar o corpo circunscrito à pele faz parte de um pensamento moderno, visto que apenas com o fim da Idade Média o corpo é dessacralizado, podendo ser, então, manipulado.

É a partir da modernidade e “com a ascensão de uma ciência positiva separada de valores religiosos e do espaço da moralidade” (CAVALCANTI, 2005, p. 54) que se prolifera uma série de campos de saberes que passam a se dedicar ao estudo sobre o corpo e a finitude do ser humano: medicina, biologia, economia, demografia, antropologia, psiquiatria, psicologia, direito...

Nesse contexto, a hipótese de Foucault (1984) é que com o capitalismo se desenvolvendo entre final do século XVIII e início do século XIX, há uma mudança, sobretudo na medicina, na qual o corpo passa a ser visto não apenas enquanto objeto de estudo, mas também enquanto objeto e alvo do poder, força de produção e de trabalho, de modo que era preciso disciplinar os corpos, torná-los dóceis. Para Foucault (1984, p. 80),

o controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade bio-política. A medicina é uma estratégia bio-política.

O entendimento do corpo ultrapassava os limites orgânicos do conceito, sendo definido por esse autor como a superfície de inscrição dos acontecimentos passados e que aí seria a localização privilegiada do poder/saber: uma política do corpo. Foucault ainda destaca que o corpo não é regido apenas por suas leis da fisiologia, ele não escapa à história, sendo “formado por uma série de regimes que o constroem; ele é destroçado por ritmos de trabalho, repouso e festa; ele é intoxicado por venenos – alimentos ou valores, hábitos alimentares e leis morais simultaneamente; ele cria resistências” (FOUCAULT, 1984, p. 27).

Cassiano e Furlan (2013, p. 376) apontam que “o poder nos ordena o que e como fazer, mas é a moral que possibilita que as ordens não sejam simplesmente seguidas, e sim articuladas com o próprio cuidado de si”. Assim, Foucault inclui a moral entre esse

regimes que constróem os jogos de verdade e poder a fim de compreender as resistências de forma construtiva e não unicamente como negação de algo, o que nos aproxima das linhas de fuga discutidas por Deleuze e Guattari (1996), que são aquelas que buscam romper com os estratos, que se abrem para a experimentação.

O filme *A história da eternidade* nos apresenta uma série de resistências não apenas enquanto uma narrativa poética cinematográfica, mas também por meio das relações entre diferentes personagens. Aderaldo e João, por exemplo, são personagens que apontam resistências, enquanto forças criativas, sobretudo através da arte: variações minoritárias da paisagem.

Aderaldo se relaciona com o mundo também por meio de sua sanfona, a música é expressão e extensão de seus desejos, afetando sua experiência paisagística e sua relação com Querência. Como vimos, ele se propôs a tocar a sanfona em frente à casa de Querência todos os dias como forma de demonstrar seu amor por ela.

Aderaldo:

- Pois tá certo! Já esperei esse tempo todo mesmo, eu não sou homem de desistir fácil não. Eu te prometo uma coisa: ficar na porta de tua casa todo dia, da hora que o sol aparece até a hora que ele se esconde, tocando a minha sanfoninha velha, até o dia em que tu vai abrir essa porta e vai deixar meu bem-querer entrar pra tomar conta de tu!

Com o tempo, Querência vai se deixando afetar positivamente pelos sons da sanfona que atravessam as brechas de sua janela, transformando inclusive suas expressões a ações diante do mundo, após sofrer a perda de seu filho, o que a lança para linhas de fuga construídas com a ajuda de Aderaldo e sua sanfona. Ela abre a porta para o sanfoneiro e, com isso, se abre também para o campo de variação de sua experiência paisagística. Isso porque nós

ficamos alegres quando um corpo se compõe com o nosso, assim como quando uma ideia nova se compõe com nosso pensamento, ampliando-o. Ao contrário, quando o que ocorre é a decomposição, o que sentimos é tristeza, pois temos nossa potência diminuída (CASSIANO e FURLAN, 2013, p. 377).

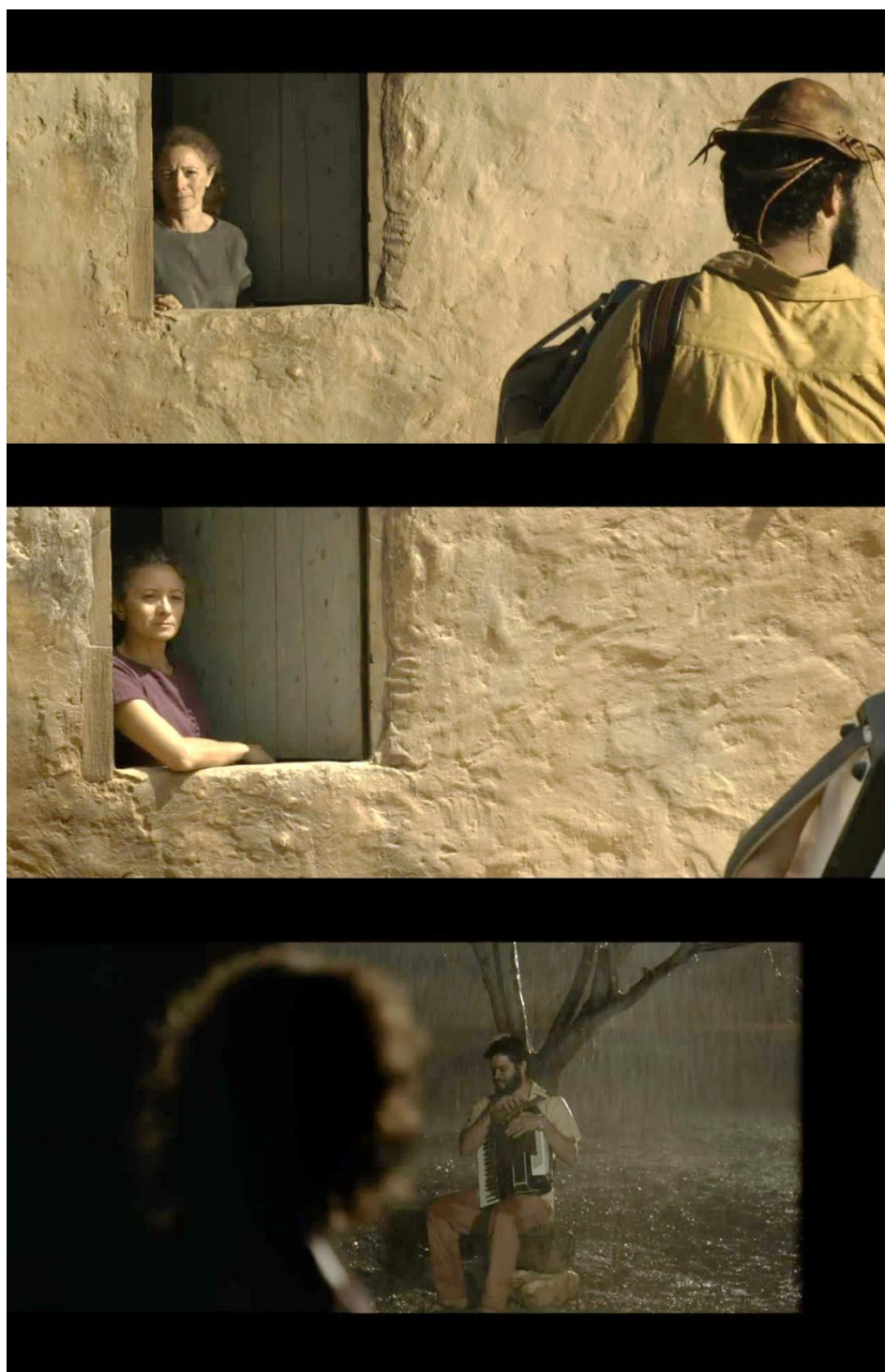


Figura 31 – Aderaldo tocando sanfona para Querência (*A história da eternidade*, 2014).

Dessa maneira, a experiência e o conhecimento das relações que a compõem tem papel fundamental no processo dos encontros, para que eles possam viabilizar mais o aumento e não a diminuição da potência de nossos corpos. E “é justamente no cotidiano, no detalhe, no incidente, no menor, que residirá o espaço da resistência, da

diferença” (LOPES, 2007, p. 40).

Essa discussão sobre os encontros que aumentam ou diminuem nossa potência de agir perpassa o entendimento de corpo apresentado por Latour (2008), que ele define como sendo uma

interface que vai ficando mais descritível quando aprende a ser afectado por muitos mais elementos. O corpo é, portanto, não a morada provisória de algo de superior - uma alma imortal, o universal, o pensamento - mas aquilo que deixa uma trajectória dinâmica através da qual aprendemos a registar e a ser sensíveis àquilo de que é feito o mundo (LATOURE, 2008, p. 39).

Nesse sentido, o corpo é colocado em movimento por entidades humanas ou não-humanas o que, segundo Latour (2008) retira a necessidade de definir uma essência ou substância da natureza do corpo ou seguir nas discussões sobre o dualismo corpo-mente ou sobre argumentos holísticos que busquem reconciliar corpo fisiológico e corpo fenomenológico. Isso quer dizer que não se trata de fazer afirmações falsas ou verdadeiras, mas de fazer proposições que tornem o corpo sensível às diferenças.

Ter um corpo, portanto, é aprender a ser afetado. Mas essa aprendizagem não segue aquele tipo de modelo no qual existem três elementos: um corpo correspondente a um sujeito, um mundo correspondente aos objetos e um intermediário que corresponde à linguagem que os conecta. Recorrer a esse modelo, para Latour (2008), torna mais difícil a aprendizagem pelo corpo pois significa dizer que o sujeito é como uma essência que está “dentro” do corpo e o mundo está fora do corpo, sendo que a linguagem apenas tem o papel de conduzir a ligação entre os dois. Tentar superar esse dualismo entre corpo e mente, portanto, “é apenas resultado da falta de uma definição dinâmica do corpo como ‘a aprendizagem de ser afectado’” (LATOURE, 2008, p. 42).

É a partir disso que esse autor nos fala sobre o termo “articulação” para tratar dessas camadas de diferenças nas formas de ser afetado por algo. Articulação, então, não tem a ver com uma capacidade de falar com tom de autoridade sobre alguma coisa, mas com a capacidade de ser afetado pelas diferenças. Podemos dizer, portanto, que a inarticulação implica no comodismo de comportamentos repetidos mesmo quando partem de estímulos distintos. Assim, “um sujeito inarticulado é alguém que sente, faz e diz sempre o mesmo, independentemente do que os outros disserem [...]. Um sujeito

articulado, pelo contrário, é alguém que aprende a ser afectado pelos outros - *não por si próprio*” (LATOURE, 2008, p. 43).

Esse entendimento da articulação se relaciona em alguma medida com a noção de agenciamentos maquínicos dos corpos e agenciamentos coletivos de enunciação, visto que Guattari (2012) afirma que nossos corpos e órgãos sensoriais, com uma maior ou menor felicidade e com velocidades de desterritorialização cada vez maiores, estão maquinicamente ligados. Os corpos compõem uma multiplicidade maquínica agenciadora de enunciados, movimentos e pensamentos de modo que

não se poderá mais falar do sujeito em geral e de uma enunciação perfeitamente individuais, mas de componentes parciais e heterogêneos de subjetividade e de Agenciamentos coletivos de enunciação que implicam multiplicidades humanas, mas também devires animais, vegetais, maquínicos, incorporais, infrapessoais (GUATTARI, 2012, p. 144).

Guiados por essas discussões e entendendo o espaço como a esfera da coexistência da heterogeneidade e da multiplicidade de narrativas (MASSEY, 2015), buscamos tensionar e desdobrar os sentidos do dizer da paisagem. Para isso, propomos lançar mão de uma “ficção alternativa” ou de uma “fabulação da realidade” (PELLEJERO, 2009) a partir da aproximação entre as noções de paisagem e de corpo sem órgãos (DELEUZE e GUATTARI, 1996).

Baseado em Foucault, Pellejero (2016) apresenta uma distinção entre fabulação e ficção: a fábula é o conteúdo da literatura, as histórias e relatos partilhados em formas discursivas; a ficção, por sua vez, é a forma ou regime desses relatos

e está marcada por uma linguagem ambígua, elusiva, que abre as fábulas a *variações* inusitadas, não autorizadas ou não previstas pela ordem do discurso; *variações* que têm por objeto, não apenas os enunciados propriamente ditos, mas também os agenciamentos de enunciação. Noutras palavras, a ficção é a trama das relações estabelecidas, através do próprio discurso, entre quem fala e aquilo do que fala – ou, melhor, é o seu campo de variação (PELLEJERO, 2016, p. 28).

Assim, nos propomos a pensar em diferentes ficções para dizer da paisagem: o seu campo de variação. Que escalas intensivas se desdobram então quando pensamos a

paisagem como corpo sem órgãos? Da forma como nosso corpo está organizado, há uma espécie de cisão experiencial entre o olho e o corpo de modo que a vista passa a nos colocar fora dos lugares “enquanto é com o corpo todo, por todos nossos gestos e todos nossos sentidos que o lugar nos assombra, e que nos sentimos envolvidos nele e por ele” (BESSE, 2014, p. 132).

Mas e se ainda nos recusarmos a pensar apenas na organicidade ou concretude do corpo? O corpo é o que ele pode e ele ultrapassa a consciência que temos dele, como vimos com Espinosa, retomado por Deleuze e Guattari (1996). E é “justamente por não termos a priori o conhecimento do que pode um corpo que a Esquizoanálise nos convida à experimentação” (CASSIANO e FURLAN, 2013, p. 377).

Por experimentação, nos baseamos em Deleuze e Guattari (1992, p. 142-143), quando eles dizem que “pensar é experimentar, mas a experimentação é sempre o que se está fazendo - o novo, o notável, o interessante, que substituem a aparência de verdade e que são mais exigentes que ela”. Em outras palavras, essas experimentações

são tentativas de realizar grafias desterritorializantes e rasurantes do pensamento hegemônico, a partir dele mesmo, delineando o pensamento menor a partir de “inspirações”, principalmente a poesia e na arte, como formas com as quais podemos brincar com a grafia da imaginação espacial (QUEIROZ FILHO *et al*, 2013, p. 70).

Uma dessas experimentações reside na noção de *corpo sem órgãos* (CsO). Para essa reflexão, Deleuze e Guattari se ampararam na transmissão radiofônica intitulada *Para acabar com o juízo de Deus*, de 1948, idealizada pelo poeta e dramaturgo francês Antonin Artaud, que declara uma espécie de guerra aos órgãos: “atem-me se quiserem, mas não há nada mais inútil do que um órgão”.

Mas os autores chamam atenção para o fato de que o corpo sem órgãos a que se referem “não é de modo algum o contrário dos órgãos. Seus inimigos não são os órgãos. O inimigo é o organismo. O CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 19)

O organismo seria como um estrato sobre o CsO, que o formaliza, funcionaliza, hierarquiza, estabiliza: o afasta daquilo que o corpo pode ser. E o corpo aqui, mais uma vez, está no sentido amplo do termo. O CsO, “de modo algum, é uma projeção: não tem nada a ver com o corpo de cada um nem com uma imagem do corpo. É o corpo sem

imagem” (DELEUZE e GUATTARI, 2004, p. 14). Dito de outro modo, pensar a paisagem como corpo sem órgãos é agenciar uma rasura na paisagem como organismo.

[...]

Vimos que o corpo é composto por forças dominantes ou ativas e forças dominadas ou reativas. Como aponta Ferraz (2015), as forças ativas afirmam a multiplicidade da dinâmica da vida, levando a um empoderamento e autonomia, sem buscar nenhuma padronização ou fixação de sentido, “são forças desterritorializantes de verdades e procedimentos entendidos como normais, organicamente encadeados e voltados a padronização de comportamentos, de ideias, valores e sentimentos” (FERRAZ, 2015, p. 69). As forças reativas, ao contrário buscam significar, classificar, localizar, adaptar, territorializar, identificar, controlar. É essa relação de afetamento e atravessamento dessas forças

que faz dos corpos algo múltiplo e em constante mobilidade de suas formas e ações. O desafio aí colocado é de como nós agenciamos determinado arranjo de forças no sentido de não somente territorializar os referenciais que nos afetam, [...] mas mais que isso, como podemos fazer de nossos corpos uma potência de forças ativas sobre o mundo (FERRAZ, 2015, p. 70).

Está posto o desafio de criar para si um corpo sem órgãos, de desfazer o nosso “eu”, de substituir a interpretação pela experimentação a fim de produzir intensidades sem as quais o CsO permaneceria vazio (DELEUZE e GUATTARI, 1996). De acordo com esses autores, o CsO é pleno de alegria e êxtase, mas também existem os corpos hipocondríacos, paranóicos, esquizos, drogados, masoquistas... isso porque criar um CsO é fazer nele circular ou passar algo. No caso dos masoquistas, a dor, por exemplo.

O corpo, nesse caso, é povoado por intensidades em virtude das condições em que ele foi construído e das forças que o atravessam, produzindo “órgãos provisórios”. Machado (2009) comenta sobre esse processo abordado por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*, no qual o CsO é percorrido por ondas ou fluxos de amplitude variável e, “quando um determinado nível da onda, do fluxo, se encontra sem forças exteriores, esse encontro determinará um órgão, mas um órgão provisório, que só dura o quanto durar a ação da força” (MACHADO, 2009, p. 233): presença temporária.

A paisagem como organismo é, portanto, uma paisagem sempre organizada e coerente, em que o todo se faz da soma de suas partes em relações indissociáveis nas quais cada parte possui uma funcionalidade específica e todas possuem uma finalidade comum, mantendo a harmonia da paisagem. Essa ideia parte de uma concepção orgânica do corpo, que funciona com seus órgãos em sistemas precisamente ordenados.

O CsO coloca em questão a organização dos órgãos do corpo no chamado organismo. Desse modo, a paisagem como corpo sem órgãos, por sua vez, é uma paisagem que experimenta. Ela se abre para o campo de variação de todas as partes ao invés de uma função específica e uma organização única. Potencializa diferentes possibilidades de encontros e, conseqüentemente, dos afetos de que o corpo passa a ser capaz. Assim temos a desorganização dos órgãos, em possibilidades de encaixes sempre diferentes, a depender das linhas afetivas que nos atravessam. Uma música pode colocar ouvidos no corpo todo, uma pintura pode colocar olhos no corpo todo, um filme pode deslocar sentidos para todos os lados...

Vemos que na geografia clássica mantém-se “uma relação de proximidade e mesmo de intimidade com a paisagem, mais precisamente com a frequência visual da paisagem, pelo menos desde Goethe e Alexander von Humboldt” (BESSE, 2014, p. 76). Essa herança se traduziu na perspectiva ocularcêntrica da experiência paisagística, que começa a ser contestada sobretudo com a multiplicação das mídias digitais de fabricação e reprodução de sons e imagens - o que nos aproxima mais uma vez da discussão sobre a polissensorialidade no cinema e na paisagem, que é potencializada pelo/no corpo sem órgãos.

Nesse conjunto de estratos, compreendemos que, para criar um corpo povoado de intensidades que é o CsO, seria necessário

instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali, conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra [...]. Você terá construído sua pequena máquina privada, pronta, segundo as circunstâncias, para ramificar-se em outras máquinas coletivas” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 22).

Além disso, “o CsO é desejo, é ele e por ele que se deseja” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 26). O desejo é um dos elementos mais importantes no processo de subjetivação-dessubjetivação da Esquizoanálise. Nessa concepção, o desejo nunca é utopia a ser alcançada, falta ou ausência a ser preenchida, porque “a falta é arrumada, organizada, [...] a produção nunca é organizada em função de uma falta anterior mas é, sim, a falta que se aloja, se vacualiza, se propaga, segundo a organização de uma produção prévia” (DELEUZE e GUATTARI, 2004, p. 32).

O desejo não é sonho, fantasia, ou representação de algo ausente. Ele de nada precisa, ao contrário, é ele quem produz. A produção desejante, portanto, é multiplicidade pura. É nesse sentido que Deleuze e Guattari (2004) falam em “máquinas desejantes”, que é um conceito que vem de Guattari em sua obra “Psicanálise e transversalidade”. A noção de máquina desejante nos permite pensar o desejo como processo de produção e não como aquisição. Desejar, então, é construir agenciamentos e os agentes dos desejos são fluxos e máquinas, não o sujeito.

N’A *história da eternidade*, como vimos na relação entre Dona das Dores e Geraldo, há a criação de um desejo por parte da avó que não era pelo corpo físico do neto, mas que a remetia à figura do marido em uma época na qual a família ainda estava reunida: “um tempo bom” que ela gostaria de reviver. Apesar disso, a igreja aparece como estabilizadora, é um corte duro nos estratos. A cena do ritual de auto-penitência realizado por Das Dores tem a ver com as definições do pecado e da castração dos desejos do corpo, com uma compreensão estruturalista do desejo. Nesse sentido, Cassiano e Furlan (2013, p. 377) nos questionam: “o que fazer com nossas formas ou estratificações, já que elas podem aprisionar o desejo, ou mesmo ameaçar a própria vida com sua força de rigidez, e, por outro lado, também são fundamentais para a orientação da vida ou do fluxo dos desejos?”.

Daí vem a crítica de Deleuze e Guattari à Psicanálise e a concepção estruturalista do desejo como falta e carência que está ligada à castração e a um ideal impossível que o desejo nunca alcança, mas que apenas pode ser aliviado por meio do prazer. A análise do desejo pela Esquizoanálise, ao contrário, é prática e política e participa ativamente do traçado das linhas afetivas e suas variações, “linhas que tanto podem ser as de uma vida, de uma obra literária ou de arte, de uma sociedade, segundo determinado sistema de coordenadas mantido” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 72).

Atravessado por esses estudos, Queiroz Filho (2015) apresenta o sentido de desejo como sendo aquilo que opera a possibilidade *do* encontro e a possibilidade *como*

encontro. O autor destaca a mudança de termos para pensar o desejo e o encontro como processo. O desejo como possibilidade *do* encontro “refere-se ao processo, ao ato em si, à ação” (QUEIROZ FILHO, 2015, p. 34), ou seja, um ato constitutivo. Já a possibilidade *como* encontro “seria a predisposição a algo, a vivenciar, experienciar, e, com isso, suscitar novos agenciamentos” (QUEIROZ FILHO, 2015, p. 35).

Aquilo que define as máquinas desejantes, portanto, é o fato de funcionarem sempre no intuito de desfuncionalizar e produzir fluxos a partir dos encontros, “é o seu poder de conexão ao infinito, em todos os sentidos e em todas as direções. É por isso mesmo que elas são máquinas, atravessando e dominando várias estruturas simultaneamente” (DELEUZE e GUATTARI, 2004, p. 408). Por fim, o desejo é a máquina, mas essa máquina não se confunde com um mecanismo fechado, pois ele não é um dado prévio ou um movimento de dentro pra fora, mas ele nasce fora, pelo encontro que mobiliza potências, forças criativas ou forças reativas (DELEUZE e GUATTARI, 2004).

Porém, como atenta Queiroz Filho (2015), não é qualquer desejo ou ato constitutivo que nos interessa e, para isso, ele nos apresenta as noções de desejo fraco e desejo forte, presentes na obra *Atlas do Corpo e da Imaginação*, de Gonçalo Tavares. Podemos associar o desejo fraco às forças reativas e aos encontros que diminuem a potência de agir e o desejo forte às forças criativas que aumentam a potência de agir. Poderíamos dizer, por exemplo, que o desejo na relação Das Dores-Geraldo é um desejo fraco, pois é uma força que estanca, limita, estabiliza a avó, que rejeita a sensação. Por outro lado, temos o exemplo do desejo na relação Alfonsina-João. O desejo de Alfonsina não era necessariamente pelo corpo, mas pela possibilidade de liberdade poética e criativa que ela via na figura do tio: a liberdade plena, o mar! Dizemos que esse é um desejo forte, pois é uma força que impulsiona Alfonsina, que a desperta para o mundo, que cria, que se permite experimentar as sensações do corpo.

Nesse contexto, a partir do corpo sem órgãos e do desejo, procuraremos destacar a arte e a loucura (presentes no filme principalmente na figura do personagem João), como escalas intensivas para pensar a paisagem a partir da obra *A história da eternidade*. Nessas escalas intensivas configuram-se forças criativas e resistências poéticas às linhas duras que o organismo impõe à paisagem.

3.1. A arte e a loucura como potência e resistência poética

N'A *história da eternidade* há uma sequência que se passa na frente da casa de João. Era um dia ensolarado, de céu azul claro e com muitas nuvens, quando o tio posiciona duas caixas de som, o toca discos e a rede que havia construído. Vestido com uma calça e casaco de um uniforme militar, botas e uma corrente no pescoço com plaquetas de identificação, ele começa uma performance artística ao som da música “Fala” do grupo Secos e Molhados:

Eu não sei dizer nada por dizer, então eu escuto.

Se você disser tudo o que quiser, então eu escuto:

Fala! Fala!

Se eu não entender, não vou responder, então eu escuto.

Eu só vou falar na hora de falar, então eu escuto:

Fala! Fala!

Alfonsina, que estava passando, parou para assistir o tio, assim como Querência, Aderaldo e Das Dores. Logo outros moradores do vilarejo também começam a prestar atenção na performance. Quase na metade da canção, ele tira o casaco, revelando as proteções de pano que usava enroladas nos cotovelos. Nesse momento, acontece o primeiro movimento de câmera desde o início do filme, com um *travelling* circular, que roda 360° ao redor de João, potencializando sua dança (até essa cena todos os planos do filme eram fixos). Ele então pega a rede que estava no chão e a coloca nas costas, como um manto, em movimentos cada vez mais livres e circulares. Quase no fim, Nataniel começa a se aproximar com outro homem, montados em cavalos, com sua figura imponente, vestindo um gibão e um chapéu de couro, roupa típica de vaqueiro.

Nataniel:

- Você endoidou de vez? Tá querendo me envergonhar na frente de minha casa?

João:

- Eu sou artista, Nataniel! Tô na frente da minha casa e tenho liberdade pra fazer a minha arte!

Nataniel:

- Quem foi que lhe deu essa liberdade, hein? Seu palhaço! Mulambo! Você mal se aguenta em pé, rapaz. Desapareça de minha frente...



Figura 32 – Sequência de fotogramas: Performance de João (*A história da eternidade*, 2014).

João cai no chão e começa a ter um ataque de epilepsia, convulsionando em espasmos musculares e salivação excessiva. Alfonsina desesperada corre até ele pedindo ajuda. Das Dores se aproxima, senta no chão, coloca a cabeça dele em seu colo e começa a rezar a Ave Maria, até que ele se acalma e o levam para dentro da casa. Do lado de fora Nataniel expulsa todos que estavam ali assistindo. É interessante notar que os dois momentos em que João tem os ataques durante o filme não são aleatórios, mas

fazem partes de cenas em que ele está se expressando artisticamente, declamando um poema ou realizando essa performance.

Assim como na música, João mais escuta do que fala. É como se naquele cenário ele não estivesse autorizado a falar: “quem foi que lhe deu essa liberdade?”. Qual o lugar da fala do artista ou daquele que é considerado louco? Quais as linhas duras da paisagem que tem o poder de silenciar vozes? De tornar os corpos dóceis? De apostar nas forças reativas?

Quando falamos sobre a loucura, é importante trazer o pensamento de Michel Foucault, principalmente em sua obra “História da loucura na Idade Clássica”, na qual ele chega a estabelecer uma relação entre a loucura e a experiência artística. Providello (2013) afirma que o objetivo de Foucault nessa obra é o de estudar a estrutura e a lógica da exclusão dos corpos a partir da loucura e não de buscar uma “verdade” sobre a loucura ou de falar pelo louco.

Com base na obra de Foucault, vemos que durante o Renascimento havia dois tipos de experiência da loucura que se entrecruzavam: a experiência trágica e a experiência crítica. Na experiência trágica, a loucura “tem sua força primitiva de revelação: revela o onirismo como real, o delírio da destruição pura, o segredo profundo que vai se abolir a verdade de nosso mundo de aparência” (CUNHA, 2009, p. 73). Aí é a própria loucura quem fala livremente. Por sua vez, a experiência crítica é aquela vista pelo saber racionalizado, pautado nas críticas morais que a classificam como sonho ou ilusão.

A experiência trágica se revela nas obras de artistas e pensadores muitas vezes considerados como loucos como Goya, Van Gogh, Nietzsche, Roussel, Hölderli e Antonin Artaud, por exemplo, que tentaram escapar desses discursos morais e religiosos. Artaud, vale lembrar, foi o poeta e dramaturgo no qual Deleuze e Guattari inicialmente se inspiraram para fazer a discussão sobre o corpo sem órgãos. De acordo com Cunha (2009), desde a modernidade era a arte e, particularmente a experiência literária, que permitia à loucura uma expressão e uma voz.

Desse modo, a loucura enquanto manifestação artística era aquela capaz transgredir a racionalidade moderna pois, “só a arte tem a chancela, para Foucault, para escapar ao aprisionamento, não só científico, mas a um aprisionamento muito mais amplo da racionalidade: o aprisionamento da linguagem (CUNHA, 2009, p. 74). Talvez por esse motivo ainda exista no imaginário comum uma associação direta entre a arte e a loucura.

Com o início das práticas de internação no século XVII, a loucura perde sua força de revelação e de manifestação para ser excluída, silenciada, inutilizada, tratada como uma doença a ser medicalizada. Sendo assim, “a loucura passa para o domínio da ciência, deixando de ser uma questão social, moral e jurídica de exclusão para ser uma questão médica de exclusão. ‘Cria-se’ a doença mental” (PROVIDELLO, 2013, p. 1520). Esse sistema levou a loucura ao silêncio, não existindo a possibilidade dos internos dos manicômios e hospitais de escreverem sua própria história. Ainda de acordo com Providello (2013), somente no século XX, a partir de Sigmund Freud, é que houve uma tentativa de criar possibilidades de entendimento da fala da loucura, procurando dar uma inteligibilidade a essa fala.

A escolha do poema “Cogito”, de Torquato Neto, recitado por João em outra cena do filme, também nos ajuda a pensar nessas questões:

*eu sou como eu sou
pronomes
pessoal intransferível
do homem que iniciei
na medida do impossível*

*eu sou como eu sou
agora
sem grandes segredos dantes
sem novos segredos dentes
nesta hora*

*eu sou como eu sou
presente
desferrolhado indecente
feito um pedaço de mim*

*eu sou como eu sou
vidente
e vivo tranqüilamente
todas as horas do fim.*

As discussões sobre o sujeito, como vimos, são feitas nos mais variados campos do conhecimento e estão fortemente vinculadas às transformações ocorridas nas sociedades modernas. A ideia de sujeito indiviso e enraizado passa a ser descentrado, deslocado, fragmentado, transitório, como o “eu” desse poema. Nele é estabelecido um contraste com a fórmula *cogito ergo sum* (penso, logo existo) de Descartes e a ideia de um sujeito autônomo com uma identidade coerente e lógica, como um “pronome pessoal intransferível”.

Ao contrário, o “Cogito” proposto por Torquato Neto aponta para uma impossibilidade da manutenção desse pronome e “para a existência desagregada e contraditória, que vive nas fronteiras entre o existir e o não existir, entre a vida e a morte. A valorização do presente, o aqui e o agora, é o imperativo máximo nos versos do poeta” (ANDRADE, 2002, p. 123).

Torquato Neto foi um poeta brasileiro atuante do movimento tropicalista e pós-tropicalista, entre final dos anos 60 e início dos 70, no contexto de uma crise do sujeito, das manifestações políticas de 1968, do surgimento do AI-5 e de outros movimentos de jovens em outros países no período, como a França e a Alemanha (ANDRADE, 2002). Esse grupo de artistas pós-tropicalistas “aventurou-se pelo experimentalismo na arte e na vida e pelos espaços de risco. [...] as opções estéticas do grupo não eram apenas formais mas ocupavam o centro mesmo de suas experiências existenciais” (ANDRADE, 2002, p. 122)

Ser vidente do presente e viver todas as horas do fim, valorizando o aqui e o agora é colocar-se diante da finitude do corpo orgânico, mas uma abertura e uma saída para a liberdade e para a experimentação de um corpo sem órgãos, buscando na loucura uma forma de expressão. Nesse cenário,

a loucura, adotada como única forma de rompimento possível com a lógica racionalizante dos sistemas totalitários, não significou apenas uma atitude “literária”, como se verifica em tantos movimentos históricos da arte, mas, acima de tudo, uma vivência conturbada, inscrita no diálogo tenso do artista com a realidade (ANDRADE, 2002, p. 122).

Alguns outros diálogos no filme apresentam uma concepção que se tem em relação à arte e o artista, como podemos observar a seguir:

(1) Nataniel:

- Tá muito fácil essa sua vida, não tá não? Você não bate um prego numa barra de sabão, essa é que é a verdade! E ainda fica por aí, com essas macaquices, envergonhando o nome da família. E o que eu sei é que dessa forma não tá dando certo não. Cê não tem vergonha nessa sua cara não? Você acha certo levar a vida desse jeito? Fala!

João:

- Eu sei que eu lhe devo, meu irmão, mas eu vou lhe pagar. Não se preocupe não que eu lhe pago e lhe pago com juros!

(2) Alfonsina:

- *Como é que foi lá na feira?*

João:

- *Hoje em dia ninguém quer saber mais de arte não. Mas a gente continua aí com paciência, persistência, não é não?*

É a ideia de que a arte é desimportante, desinteressante, que o artista nada faz, é louco ou vagabundo e que não se pode viver da arte. Entretanto, de acordo com Machado (2009, p. 233), Deleuze defende que a arte tem como objetivo “dar acesso ao corpo aquém da organização, à vida não estabilizada em órgãos diferenciados, à vida como força inorgânica sob a forma orgânica”, o que potencializa nossa aproximação com o CsO. Para Deleuze e Guattari (2004, p. 35), “a própria obra de arte é uma máquina desejante”.

E a obra científica, também pode ser considerada uma máquina desejante? Partindo do pensamento de Latour (2008), vemos que existe um entendimento de que os cientistas se envolvem e interferem o menos possível em suas pesquisas e de que o ideal comum da ciência tem como base a presença de um “cientista desinteressado”. Desse senso comum emerge a ideia de que o cientista desinteressado produzirá articulações igualmente desinteressantes e, portanto, redundantes. Latour (2008, p. 51) afirma que

o caminho para a ciência implica, pelo contrário, um ou uma cientista apaixonadamente interessado/a, que proporciona ao seu objecto de estudo as ocasiões necessárias para mostrar interesse, e para responder às questões que lhe coloca recorrendo às suas próprias categorias.

Passando por essa “nova epistemologia política”, abre-se a possibilidade de também teorizar o corpo de outra forma pois “tal como a maior parte das questões colocadas à luz do predicado modernista, a questão do corpo depende da definição do que é a ciência” (LATOUR, 2008, p. 56), ampliando o dualismo e o confronto entre um corpo fisiológico e um corpo fenomenológico.

Ferraz (2015) aponta que, de maneira geral, o corpo-organismo é visto pela linguagem científica como sendo o resultado da organização de uma consciência que delimita determinado sistema de funções e ações que está pautado nas ideias de normalidade, saúde, eficiência e disciplinarização. “Eis aí o papel da arte como plano

criador das potências do falso, elemento fundamental para o método trágico de pensar/agir no afirmar a vida” (FERRAZ, 2015, p. 72), tensionar, rasurar.

Para Azevedo (2012, p. 44),

trata-se de rever a centralidade dos diferentes modelos de experiência, nomeadamente a experiência estética, re-equacionada como experiência de contacto, e de perceber que um dos papéis da obra de arte é a revelação de uma relação fundamental com o mundo, ou com um seu fragmento.

Articulando toda essa discussão com o estudo da paisagem, podemos dizer que a literatura e, particularmente a poesia, parecem ser capazes de exprimir os elementos da experiência paisagística. Para Collot (2013), essa ligação com um discurso interior na poesia enfatiza os elementos “invisíveis” da paisagem, pois “a evocação poética dá menos a ver do que a imaginar e a entender a repercussão interior do espetáculo exterior” (COLLOT, 2013, p. 52).

Nesse mesmo sentido, Besse (2014, p. 53) comenta que, de forma geral,

somente a arte, como poema, e talvez a mística podem dizer essa experiência da paisagem ou, mais precisamente, dar a ver e a ouvir essa paisagem como experiência fundamental, originária, da convivência com o mundo. A arte não porque representaria a paisagem, mas porque *mostra* a paisagem, porque a faz chegar como tal à presença e, mais geralmente, porque faz aparecer o mundo enquanto mundo.

Em relação à poesia, Pellejero (2009) afirma que, para Platão o caráter ficcional da poesia, ameaça a alma dos homens e a desagregação do corpo social, pois a ficção está longe da verdade, é uma ilusão da verdade, e que o poeta seria um falsário. Mas, como o autor aponta, há uma espécie de reencontro entre o filósofo e o poeta que também aposta no papel político da criação artística, como esperança de agenciamento de novas formas de expressão que nos convoquem a uma resistência comum.

Apesar disso, nem toda arte tem a intenção ou a potência de desestabilizar ou desorganizar o estabelecido. Há também aquelas que repetem e reafirmam o que já está posto. Mas as ficções preocupadas em agenciar o múltiplo,

opõe resistência aos valores e aos projectos instituídos de facto como norma maioritária, assim como às ideias herdadas e às verdades instituídas, fissurando a ordem estabelecida e abrindo – é a sua única esperança – novos campos de possíveis (sociais, políticos, culturais, epistemológicos) (PELLEJERO, 2009, p. 29).

Nesse contexto, propor fabulações ou ficções alternativas não é afirmar algo que não é real, pois a ficção não é oposição ao real, nem estabelece uma verdade diferente, mas afirma algo que torna as ficções hegemônicas inoperantes (PELLEJERO, 2009). Assim, a arte, enquanto expressão que quer desestabilizar, nos ajuda a pensar a paisagem como corpo sem órgãos, a abrir brechas, a rasurar a paisagem como organismo e como exterioridade e distância, pois “a expressão guarda uma autonomia e uma eficácia próprias. A expressão representa no contexto de uma série de impossibilidades materiais, um excesso de possíveis” (PELLEJERO, 2009, p. 79).

[E . . .]

variações outras

O questionamento inicial que impulsionou nossa pesquisa foi: “o que pode a paisagem?”, atravessando todo o movimento de análise e de escrita. Com inspiração na pergunta “o que pode o corpo?”, de Espinosa, buscamos aproximar paisagem e corpo, na intenção de abrir a paisagem para seu campo de variação, para uma potência ativa que libere a paisagem de sua “narrativa única” (MASSEY, 2015) ou “ficção privilegiada” (PELLEJERO, 2009): para uma multiplicidade rizomática de “e...”.

Alinhados aos estudos pós-estruturalistas na geografia contemporânea, sobretudo no âmbito da Nova Geografia Cultural, articulamos a discussão da paisagem com a linguagem cinematográfica como problematizadora do conceito. O intuito foi também de ampliar a questão da incorporação de diferentes linguagens nas pesquisas geográficas, sobretudo no que diz respeito aos estudos fílmicos, em um movimento recente dentro da Geografia, que começa a ganhar contornos com a virada cultural em meados dos anos 1990 (CLAVAL, 2011).

No contexto de uma “sociedade dos *mass media*” (VATTIMO, 1992), as imagens cada vez mais passam a integrar e organizar nossa experiência no/com o mundo, ditando, legitimando e atualizando, via educação visual, uma série de imaginações espaciais que reverberam em nossa experiência paisagística e em uma estética de contemplação à distância. Nesse sentido, compreendendo o poder das imagens de também possibilitar novas maneiras de imaginar o espaço, procuramos pensar não mais no distanciamento, mas em uma “estética da conexão e do contato” (AZEVEDO, 2014), que traz o corpo como escala para se pensar a paisagem.

Ao definir uma “Educação do Olho”, Carlos Eduardo Albuquerque Miranda (2001) afirma que a herança da noção de corpo cartesiano e de corpo-máquina ainda permanece no mundo contemporâneo, muitas vezes materializado em aparelhos de (re)produção de imagens. Ele foca sua abordagem no olho, que é parte do corpo cartesiano, o órgão receptor externo da visão, e que se distingue do movimento interno de buscar informações e significações, que é o olhar.

Baseado nessa distinção, Miranda (2001) define uma Educação do Olhar, ou seja, desse movimento interno, relacionando-a de forma geral com as relações entre escola e cultura, com um projeto pedagógico de formar espectadores críticos. Quando propõe a expressão Educação do Olho, o autor quer pensar na produção industrial das imagens e sons em movimento como sendo parte de um programa de educação visual estético e político que, como vimos, participam de nossa memória e imaginação do mundo. Essa expressão nos é cara para pensar a experiência fílmica da paisagem pois

pretende chamar a atenção para as mudanças das formas de visibilidade do real que o olhar dos aparelhos provoca. Aprendemos (e, portanto, fomos educados) a pensar o olho como um órgão, como um aparelho. Tal percepção do olho legitima os aparelhos tecnológicos como extensão, aprimoramento, correção e ampliação do nosso sistema visual (MIRANDA, 2001, p. 30).

Para fazer um contraponto, o autor comenta a proposição de Lisa Cartwright, professora e pesquisadora no campo da cultura visual, na qual diz que o olhar através dos aparelhos engendra não um aumento dos sentidos do observador científico, mas sim uma substituição da percepção sensorial. Essa proposição questiona o olhar como extensão ou aprimoramento do nosso olho, mas como possibilitador de uma outra experiência perceptiva visto que, “quanto mais o corpo é considerado ou comparado a modelos matemáticos, menos as percepções e sensações são valorizadas na produção de conhecimentos” (MIRANDA, 2001, p. 39).

A fim de reincorporar os outros sentidos à experiência paisagística, trouxemos as discussões sobre polissensorialidade na paisagem e nas teorias cinematográficas, fazendo uma dobra entre Geografia e Cinema. Assim, criamos “pontes de significado” (QUEIROZ FILHO, 2009), entre as imagens fílmicas e nossas memórias e imaginações extra-campo que são mobilizadas por elas, configurando uma determinada versão de mundo que a obra fílmica nos apresenta e que é dada também a partir do “conhecimento anterior [...] e visual de inúmeras outras representações já vistas que participam da educação da memória” (ALMEIDA, 1999, p. 26).

Baseados nesse entendimento de que a paisagem é da ordem da imagem (BESSE, 2006) e que ambas são maneiras de ver, buscamos tensionar o paradigma ocularcêntrico e a primazia da visão na experiência cinematográfica e paisagística. Vimos com autores como Cauquelin (2008), Besse (2006, 2014), Maderuelo (2006),

Collot (2013) e Schama (1996) como o conceito de paisagem foi sendo construído, inventado e editado ao longo do tempo e como a crença na sua naturalidade foi se estabelecendo principalmente com a pintura renascentista do século XV, engendrando uma forma hegemônica de se ter acesso à paisagem: pelo enquadramento, pela contemplação visual à distância.

No contexto da proliferação de novas mobilidades, tecnologias e mídias digitais como a fotografia e o cinema entre o século XIX e XX, passa a existir, conseqüentemente, uma outra experiência geográfica de mundo. Instaurava-se, assim um “novo sistema simbólico” da paisagem (AZEVEDO, 2006) por meio das paisagens cinematográficas e a estética da repetição de grandes planos contemplativos e ícones determinados nos filmes. Tais repetições remetiam, mais uma vez, à concepção tradicional da paisagem como natural, orgânica, harmônica, e com certa influência do pensamento organicista na Geografia. Entretanto, essa ideia passa a ser colocada em xeque quando se começa a falar em termos de paisagens sonoras, olfativas, dos sabores, tácteis, por meio de diferentes expressões artísticas que ampliaram a esfera afetiva da paisagem.

A partir dessas discussões, nos dedicamos a analisar o filme *A história da eternidade* (2014), de Camilo Cavalcante, como sendo uma obra potente para colocar em questão variações minoritárias dentro da conceitualização de paisagem. Com suas construções alegóricas, o filme tensiona algumas dualidades muito utilizadas na cinematografia nacional como: o moderno e o arcaico, o sertão e o mar, o vilarejo e a cidade, interior e exterior, em uma narrativa poética conduzida pelos movimentos das personagens.

Tivemos como horizonte epistêmico a discussão sobre paisagem cinematográfica apresentada por Azevedo (2012, 2015) e propusemos como horizonte metodológico a noção de paisagens narrativas, que pautaram o movimento analítico da obra: pé de galinha, pé de bode e pé de urubu, suscitadas pelo próprio filme. Para pensar nas variações minoritárias, fizemos uma discussão sobre as escalas menores ou escalas intensivas, baseados, sobretudo, na ideia de literatura menor em Deleuze e Guattari (1977). Essas escalas intensivas possuem força desterritorializante da concepção clássica da paisagem, colocando-a em estado de variação contínua.

Para isso, partimos do entendimento de escala na sua proximidade com o enquadramento no cinema. E aqui reside a grande contribuição deste trabalho: a proposição de aproximar a linguagem cinematográfica dos estudos sobre paisagens ao

fazer uma analogia com os planos do cinema. Em outras palavras, lançamos mão de uma proposta metodológica para a análise fílmica que consiste em criar um plano de equivalência entre paisagem e plano cinematográfico.

Nesse plano de equivalência, os planos abertos como o plano geral ou o grande plano geral se relacionam diretamente com paisagem tradicional: a escala maior. Os planos fechados como o primeiríssimo plano, primeiro plano e plano próximo/de detalhe, por sua vez, se relacionam com as escalas intensivas da paisagem, sendo os planos mais expressivos ou dramáticos, pautados na potencialidade polissensorial das imagens mais do que nos processos físicos da visão.

A análise do filme também incorporou a discussão sobre as linhas afetivas apresentadas por Deleuze e Guattari (1996) e seus atravessamentos nos diferentes cenários (dentro e fora) e paisagens narrativas, principalmente por meio das relações alegóricas entre as personagens da obra: as linhas duras (de estabilidade, dualidade e controle), as linhas maleáveis (rizomáticas, variáveis) e as linhas de fuga (desestabilizadoras, ativas, imprevisíveis). Tais linhas se misturam constantemente de modo que não existe hierarquia entre elas, assim como não atribuímos qualquer cisão ou hierarquia de sentidos na paisagem, apresentando possibilidades de imagens e cenas que convocam nosso corpo a uma experiência polissensorial.

Articulamos as paisagens narrativas com o corpo e o desejo e identificamos um destaque para determinado tipo de linha afetiva em cada uma delas. A paisagem narrativa “pé de galinha” foi associada com a epiderme, na qual os desejos aparecem mais superficialmente tanto no sentido de profundidade quanto no sentido de estabilização, tendo as linhas duras como predominantes. Associamos a paisagem narrativa seguinte, “pé de bode”, com o tecido maleável da derme, quando há uma intensificação dos desejos e predominância das linhas maleáveis, que colocam as coisas em fluxo. Na última paisagem narrativa “pé de urubu”, o desejo é levado ao limite, tendo maior potência de ruptura, motivo pelo qual associamos à noção de corpo sem órgãos (CsO), no qual o corpo está em estado de variação contínua e há predominância, portanto, das linhas de fuga.

Então o que pode a paisagem entendida como corpo sem órgãos? Ao trazer o CsO para as discussões sobre paisagem, colocamos em questão a ideia da paisagem como organismo, visto que, para Deleuze e Guattari (1996), o CsO tem como “inimigo” não os órgãos, mas sua organização enquanto organismo, que estabiliza o corpo em funções e finalidades específicas. Desse modo, compreendemos que pensar a paisagem

como corpo sem órgãos é agenciar uma rasura na paisagem como organismo, abrindo-a para seu campo de variação.

Quando o corpo passa a ser considerado na experiência paisagística, a própria ideia de corpo cartesiano é tensionada. É nessa esteira de pensamento, portanto, que nos propusemos a incorporar questões mais simbólicas suscitadas pelo filme como o corpo, o desejo, a poesia, a música e a loucura como variações minoritárias e escalas intensivas da paisagem. Essa proposição de fazer uma dobra entre paisagem e CsO se apresenta enquanto uma “ficção alternativa” (PELLEJERO, 2009), o que, para nós,

não é questão de escapar do mundo que existe (nem pela destruição da verdade da que se reclama nem pela postulação de uma verdade superior), mas de criar condições para a expressão de outros mundos possíveis, os quais, pela introdução de novas variáveis, venham a desencadear a transformação do mundo existente (PELLEJERO, 2009, p. 19).

Há aqui uma proximidade com as linhas de fuga definidas por Deleuze e Guattari (1996), já que os autores também destacam que criar uma linha de fuga não significa fugir do mundo, mas fazê-lo fugir, “como se estoura um cano, e não há sistema social que não fuja/escape por todas as extremidades, mesmo se seus segmentos não param de se endurecer para vedar as linhas de fuga” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 72).

Outras aberturas e variações foram suscitadas ao longo do processo de pesquisa, sobretudo no que diz respeito ao corpo como escala intensiva nos estudos geográficos. O personagem do tio João trouxe à tona a performance como expressão e potência criativa na experiência paisagística, nos remetendo aos recentes estudos na Nova Geografia Cultural que vem fazendo uma articulação com outro tipo de linguagem: a dança. Assim como o cinema, essa problemática envolve a relação entre o corpo e o espaço, a linguagem e a sensibilidade, como nos aponta Queiroz Filho (2016), se apresentando como um campo fértil a ser experimentado pelos geógrafos.

Além disso, Carlson (2009) afirma que

o estudo da performance “artística” tradicional, como o teatro e a dança, tem tomado novas dimensões e começado a explorar relações recentemente observadas entre essas e outras atividades sociais e culturais, assim como as várias ciências sociais têm usado metáforas

de teatro e performance na exploração de atividades humanas específicas, dentro de seus próprios campos de estudo (CARLSON, 2009, p. 18).

Ainda de acordo com esse autor, a diferença entre o fazer e o performar passa por uma atitude de pensar nas ações enquanto as realizamos, o que introduz à ação uma consciência que dá a ela a qualidade de performance. A performance, portanto, é uma linguagem híbrida que valoriza a dimensão do fazer e o processo do acontecimento, refletindo em desdobramentos estéticos e políticos.

Esse pensamento também vai ao encontro da proposição feita por Setenta (2012), que compreende a dança enquanto “fazer-dizer do corpo”, em uma discussão que trata o corpo que dança como um pensamento político e propositivo. Dito de outro modo, essa autora entende o corpo como um “auto-organizador de enunciados e em constante movimento por definir-se. Neste sentido carrega a compreensão na qual o corpo se dá em estados de provisoriedade, transformação, inquietude, permeabilidade, investigação e reflexão crítica” (SETENTA, 2012, s/p), capaz de provocar destabilizações.

Em sua proposição de pensar no processo de composição de uma “Geografia que dança”, Queiroz Filho (2016) afirma que não se trata de uma Geografia perceptiva ou emotiva, mas de um conjunto de experimentações e agenciamento de possíveis na relação corpo-espço. Para isso, o autor aponta para o entendimento de um corpo que é inteiro e desorganizado: *inteiro* porque questiona o ocularcentrismo e a cisão experiencial entre o olho e o corpo que passa, de acordo com Azevedo (2014), pela corporização do conhecimento e pelo afetivo na experiência. E *desorganizado* no que se refere à noção de corpo sem órgãos em Deleuze e Guattari (1996), nos aproximando das discussões já iniciadas na presente pesquisa.

Essas diferentes formas de expressão que afetam nossos corpos, como o cinema e a dança, são maneiras de dar potência ao falso. Elas têm capacidade de nos lançar para traçar linhas de fuga para o corpo e para a paisagem, nos convocam a experimentar todos os estratos e sentidos, reconfigurando a experiência paisagística como uma experiência de corpo inteiro, sendo atravessado pelos encontros e linhas afetivas a todo momento. Um corpo que está sempre em variação: desviando, variando, desvairando, variando...

[REFERÊNCIAS]

ALMEIDA, Milton José de. **Cinema: arte da memória**. Campinas – SP: Autores Associados, 1999.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Paulo. **Torquato Neto: uma poética de estilhaços**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema** (trad. Eloísa Araújo Ribeiro). Campinas, SP: Papirus, 2003.

AZEVEDO, Ana Francisca de. Políticas de pós-memória e paisagem cinematográfica como categoria epistêmica. Um lugar rugoso da experiência. In: AZEVEDO, A. F., RAMÍREZ, R. C., OLIVEIRA JR., W. M (eds.). **Intervalo II: Entre geografias e cinemas**. Braga, Portugal: Editora UMDGEO - Depto de Geografia, Universidade do Minho, dez/2015, pp. 81-96.

_____. Cultura visual: as potencialidades da imagem na formação do imaginário espacial do mundo contemporâneo. **Revista Geografares**, Edição Especial, jan-ago, 2014, pp. 07-21.

_____. Cinema, arte e comunicação: o ser inteiro da paisagem e o fabrico dialógico da experiência. In: PIRES, H. & MORA, T. (eds.). **Encontro de Paisagens**. Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade / Centro de Investigação em Ciências Sociais, Universidade do Minho, 2012, pp. 27-46.

_____. Geografia e Cinema. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009, pp. 95-127.

_____. **Geografia e Cinema: Representações culturais do espaço, lugar e paisagem na cinematografia portuguesa**. Tese de Doutorado em Geografia, Universidade do Minho, Portugal, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço** (trad. Antonio de Pádua Danesi). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BALÁZS, Béla. Nós Estamos no filme. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro, RJ: Edições Graal: EMBRAFILME, 1983, pp. 84-86.

BARBOSA, T.; NUNES, J. O. R. Kant e a estética romântica germânica: da paisagem de Humboldt a geografia científica. **Synesis**, v. 3, n. 1, 2011, pp. 63-85.

BESSE, Jean-Marc. **Ver a terra:** seis ensaios sobre a paisagem e a geografia (trad. Vladimir Bartalini). São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **O gosto do mundo:** exercícios de paisagem (trad. Annie Cambe). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin (trad. Roberta Gregoli) 2013). **A arte do cinema:** uma introdução. São Paulo: Edusp, 2013.

CAMPOS, Luana Brant. O cinema nas potências do falso: devir e hibridizações. **Revista Travessias**, Cascavel, v. 2, n. 1, 2008, p. 109-125.

CARLSON, Marvin A., **Performance:** uma introdução crítica (trad. Thais Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CASSIANO, M.; FURLAN, R. O processo de subjetivação segundo a esquizoanálise. **Psicologia & Sociedade**, 25 (2), 2013, pp. 372-378.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem.** Lisboa: Edições 70, 2008.

CAVALCANTI, Diego R. M. O surgimento do conceito “corpo”: implicações da modernidade e do individualismo. **CAOS - Revista Eletrônica de Ciências Sociais**, n. 9, 2005, p. 53-60.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. (trad. Vera da Costa e Silva *et al.*). Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CLAVAL, Paul C. C. Geografia Cultural: um balanço. **Revista Geografia** (Londrina), v. 20, n. 3, set/dez, 2011, pp. 5-24.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem** (trad. Ida Alves). Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

CUNHA, Renan P. P. da. Obra e Loucura: a experiência trágica da loucura e a ausência de obra. **4º Encontro de Pesquisa na Graduação em Filosofia da Unesp**, vol. 2, nº 2, 2009, pp. 72-87.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1:** a imagem-movimento (trad. Stella Senra). São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo** - Capitalismo e Esquizofrenia 1 (trad. Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho). Lisboa: Ed. Assírio & Alvim, 2004.

_____. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. (trad. Aurélio Guerra Neto et al). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

_____. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. (trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995a.

_____. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia, vol. 2. (trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão). São Paulo: Ed. 34, 1995b.

_____. **Kafka**: por uma literatura menor (trad. Júlio Castañon Guimarães). Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1977.

DEREN, Maya. Cinema: o uso criativo da realidade. In: **Devires**, v.9, n.1, Belo Horizonte: UFMG, 2012.

DE BOTTON, Alain. **A arte de viajar** (trad. Waldea Barcellos). Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

DOANE, M. A. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro, RJ: Edições Graal: EMBRAFILME, 1983, pp. 457-475.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Film Theory**: An introduction through the senses. New York/London: Routhledge, 2010.

FERRAZ, Cláudio Benito O. Nietzsche corpo/espaço: do cinema para as geografias. In: AZEVEDO, A. F., RAMÍREZ, R. C., OLIVEIRA JR., W. M (eds.). **Intervalo II**: Entre geografias e cinemas. Braga, Portugal: Editora UMDGEO - Depto de Geografia, Universidade do Minho, dez/2015.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder** (trad. Roberto Machado). Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

GALLO, Silvio. Entre Kafka e Foucault: literatura menor e filosofia menor. In: PASSETTI, Edson (org.). **Kafka, Foucault**: sem medos. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004, pp. 73-88.

GASPAR, Jorge. O retorno da paisagem à Geografia: apontamentos místicos. **Finisterra** – Revista Portuguesa de Geografia, XXXVI, 72, p. 83-99, 2001.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético (trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão). São Paulo: Editora 34, 2012.

LATOUR, Bruno. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. In: NUNES, João A.; ROQUE, Ricardo (orgs.). **Objectos Impuros**: Experiências em Estudos sobre a Ciência. Porto: Edições Afrontamento, 2008, pp. 39-62.

LOPERA, José Alvarez *et al.* **História geral da arte** - Pintura II. Ediciones del Prado, 1996.

LOPES, Denilson. **A delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: Editora UnB: Finatec, 2007.

LUCHIARI, Maria Tereza D. P. A (re)significação da paisagem no período contemporâneo. In: ROSENDAHL, Z., CORRÊA, R. L. (orgs.). **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, pp. 9-28.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MADERUELO, Javier. **El paisaje: génesis de un concepto**. Madrid: Abada Editores, 2006.

MARANDOLA JR., Eduardo José. Fenomenologia e pós-fenomenologia: alternâncias e projeções do fazer geográfico humanista na geografia contemporânea. **Geograficidade**, v. 3, p. 49-64, 2013.

_____. Insegurança existencial e vulnerabilidade no habitar urbano. **Caderno de Geografia** (PUCMG), Belo Horizonte, v. 18, p. 39-58, 2008.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica** (trad. Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares). Lisboa: Dinalivro, 2005.

MASSEY, Doreen B. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade** (trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert). Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2015.

MELO, Vera M. Paisagem e simbolismo. In: ROSENDAHL, Z., CORRÊA, R. L. (orgs.). **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, pp. 29-48.

MERLEAU-PONTY, M. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro, RJ: Edições Graal: EMBRAFILME, 1983, pp. 103-117.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Filme: Por uma teoria expandida do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MIRANDA, Carlos E. A. Uma Educação do Olho: as imagens na sociedade urbana, industrial e de mercado. **Cadernos Cedes**, ano XXI, nº 54, agosto, 2001, pp. 28-40.

MIZOGUCHI, Danichi Hausen. **Limiares e fugas: o que pode a cidade?**, 2016. In: <https://revistamassaroca.wordpress.com/2016/05/18/limiares-e-fugas-o-que-pode-a-cidade/> (acesso em 18/06/2016).

MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro, RJ: Edições Graal: EMBRAFILME, 1983, pp. 145-172.

NAGIB, Lúcia. Imagens do mar: visões do paraíso no cinema brasileiro atual. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. **XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação** – Campo Grande/MS, set., 2001.

NEVES, Alexandre A; FERRAZ, Cláudio Benito O. A paisagem geográfica no cinema. **Revista Percursos** – NEMO (online). Maringá, v. 3, n. 1, 2011, pp.163-181.

OLIVEIRA JR., Wenceslão Machado de. Imagens desabam sobre paisagens - Acidente e espaço acidental no cinema de Cao Guimarães. In: AZEVEDO, A. F., RAMÍREZ, R. C., OLIVEIRA JR., W. M (eds.). **Intervalo II: Entre geografias e cinemas**. Braga, Portugal: Editora UMDGEO - Departamento de Geografia, Universidade do Minho, dez/2015, pp. 317-345.

_____. Lugares Geográficos e(m) Locais Narrativos: um modo de se aproximar das Geografias de Cinema. In: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia de (orgs.). **Qual o Espaço do Lugar?** Geografia, Epistemologia, Fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012, p.119-154

_____. Vídeos, resistências e geografias menores – linguagens e maneiras contemporâneas de resistir. **Revista Terra Livre**. São Paulo. v. 1, n. 34, jan-jun, 2010, pp. 161-176.

_____. Grafar o espaço, educar os olhos. Rumo a geografias menores. In: OLIVEIRA JR., Wenceslão Machado de (org). Dossiê: A educação pelas imagens e suas geografias. **Pro-Posições**, Campinas, v.20, n.3, 2009, pp. 17-28.

_____. **O que seriam as geografias de cinema?**. Txt (Belo Horizonte), v. 2, p. 10, 2005. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt2/wenceslao.htm>>

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PESSOA, Fernando. **Cancioneiro**. Obra poética. 2ª edição, Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.

PELLEJERO, Eduardo. **A postulação da realidade**: filosofia, literatura, política (trad. Susana Guerra). Lisboa: Edições Vendaval, 2009.

_____. O espaço da ficção: linguagem, estética e política. **Geografares** - Revista do Programa de Pós- Graduação em Geografia e do Departamento de Geografia da UFES, n. 23, dez., 2016, pp. 25-31.

PROVIDELLO, Guilherme Gonzaga Duarte; YASUI, Silvio. A loucura em Foucault: arte e loucura, loucura e desrazão. **História, Ciências, Saúde** – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.20, n.4, out.-dez. 2013, pp. 1515-1529.

PUDOVKIN, V. Métodos de tratamento do material (montagem estrutural) e Os métodos do cinema. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro, RJ: Edições Graal: EMBRAFILME, 1983, pp. 57-70.

QUEIROZ FILHO, Antônio Carlos.; BORGES, Rafael Fafá; DAMIANI, Hadassa Pimentel. Rasuras e Experimentações: apontamentos sobre Imagem-Cidade-Experiência. **Entre-Lugar**, Dourados, 7, 2013. 68-85.

QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. O que pode uma Geografia como Corpo que Dança? 'Linguagem-Experiência' 'Gesto-Movimento-Afeto' (fragmentos). **Geografafares**, n. 23, 2016, pp. 11-20.

_____. Sentidos à mesa: o sabor da linguagem e da paisagem quando a poesia está posta. **Geografias**. Belo Horizonte, jul-dez, vol. 11, n. 2, 2015, pp. 24-43.

_____. Geografias de Cinema: o lugar das memórias no filme 'A Vila'. **Revista Passagens**, v. 02, p. 01/37-15, 2013.

_____. Separação e mistura: alusões utópicas e imaginação espacial no filme A Vila. **Rua** (UNICAMP), v. 2, 2011, pp. 25-42.

_____. Espaço fílmico: território e territorialidades nas imagens de cinema. **GEOGRAFIA**, Rio Claro, v. 35, n. 1, jan./abr. 2010a, pp. 37-50.

_____. A edição dos lugares: sobre fotografias e a política espacial das imagens. **ETD – Educação Temática Digital**, Campinas, v.11, n.2, jan./ jun. 2010b, pp. 33-53.

_____. **Vila-Floresta-Cidade**: território e territorialidades no espaço fílmico. Tese de doutorado, IG/Unicamp, Campinas – SP, 2009.

_____. Geografias de cinema: a espacialidade dentro e fora do filme. **Estudos Geográficos**, Rio Claro, 5(2), 2007, pp. 73-91.

SARMENTO, J., AZEVEDO, A. F. e PIMENTA, J. R. (Coord.) **Geografias Pós-Coloniais**: ensaios de Geografia Cultural. Porto, Portugal: Livraria Figueirinhas, 2007.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer de corpos**: modos de fazer dança e performance. In: Encuentro Latinoamericano de investigadores sobre cuerpos y corporalidades en las culturas. Rosario, Agosto de 2012, s/p.

SOBCHACK, Vivian. **Carnal thoughts**: Embodiment and moving image culture. Berkeley: University of California Press, 2004.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo** (trad. Jefferson Luiz Camargo). São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TORRES, M. A.; KOZEL, S. Paisagens sonoras: possíveis caminhos aos estudos culturais em Geografia. **Revista RAÍÇA**, n. 20, Curitiba: Editora UFPR, 2010, pp. 123-132.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente** (trad. Hossein Shooja e Isabel Santos). Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

VIEIRA JR., Erly. Paisagens sonoras e realismo sensório no cinema mundial contemporâneo. **Revista contemporânea**: comunicação e cultura, v.11, n.03, set-dez, 2013, pp. 489-503.

VITTE, A. C.; SILVEIRA, R. W. D. da. Natureza em Alexander von Humboldt: entre a ontologia e o empirismo. **Mercator**, vol. 9, n. 20, set./dez, 2010, pp. 179-195.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.